Proletari din toate țările, uniți-vă!

21 (45)

15 nov. 1973

CONVORBIRI LITERARE

REVISTĂ LITERARĂ FONDATĂ DE SOCIETATEA JUNIMEA DIN IAȘI, LA 1 MARTIE 1867. APARE BILUNAR. PREȚUL 2 LEI

RESPONSABILITATEA ACTULUI DE CULTURA

La începutul acestei luni s-au împlinit doi ani de la Plenara Comitetului Central al P.C.R., care a discutat și adoptat Programul P.C.R. privind îmbunătățirea activității ideologice, educația socialistă a maselor, așezarea relațiilor în societate pe baza principiilor eticii și echității socialiste. Eveniment deosebit, Plenara a confirmat faptul că pe lingă problemele privind dezvoltarea economică, ridicarea nivelului de trai, a bunăstării întregului popor, partidul se preocupă îndeaproape, subliniindu-le rolul și însemnătatea decisivă în procesul construcției socialiste, de activitatea politico-educativă, de toate formele de înrîurire a conștiinței sociale. Programul de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate, activitățile concrete care decurg din el au drept scop prosperitatea materială și, în egală măsură, spirituală a poporului. În centrul acestui proces cu largi semnificații la scara istoriei stă omul. Atît dezvoltarea în ritm rapid a economiei naționale cît și marile realizări în domeniul valorilor științei și spiritului au în vedere înainte de toate bunăstarea și fericirea omului. Este normal ca, în analiza marilor mutații produse de construirea socialismului, în definirea esenței acestei orînduiri să fie luați în considerație deopotrivă factorii materiali și cei din sfera conștiinței: politicul, ideologicul, educația, cultura.

Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Plenară a însemnat o analiză în detaliu a problemelor legate de acest al doilea aspect, evidențierea realizărilor și lipsurilor, stabilindu-se pe baza lor repere clare pentru activitatea de viitor. Într-unul din paragrafele expunerii, cel privind cauzele unor lipsuri și neajunsuri, secretarul general al partidului remarca existența unor opinii greșite privind raporturile dintre conștiința socială și dezvoltarea vieții materiale. Fenomenele negative din viața socială nu pot fi justificate prin teza despre rămînerea în urmă a conștiinței față de dezvoltarea vieții materiale. „Fără a nega cîtuși de puțin rolul esențial al forțelor de producție în dezvoltarea societății, — se spune în expunere — noi pornim de la teza, de asemenea marxistă, că la rîndul ei conștiința poate exercita o puternică înrîurire asupra mersului înainte al societății, că ideile înaintate, cucerind masele, devin o uriașă forță materială a progresului. Tocmai animați de această convingere dorim să intensificăm activitatea ideologică, politică și cultural-educativă, eforturile pentru ridicarea conștiinței socialiste a oamenilor muncii".

Importanța activității ideologice și cultural-educative, caracterul ei complet, responsabilitatea muncii din acest domeniu, impun eforturi perseverente și de durată. Subestimarea sarcinilor, rezolvarea lor în chip formalist și superficial pot atrage riscuri apreciabile: „Transformarea oamenilor — spunea secretarul general al partidului — înarmarea lor cu concepția înaintată despre viață și societate — materialismul dialectic și istoric —, cu cele mai noi cunoștințe și concluzii ale științei, constituie una din cele mai complicate probleme, cu mult mai grea, în multe privințe, decît dezvoltarea economiei.

De aceea, activitatea ideologică-educativă, de dezvoltare a societății socialiste constituie o sarcină permanentă a întregului partid, cere o muncă stăruitoare, plină de răspundere și răbdare. Fără nici o exagerare trebuie spus că însuși viitorul comunist al patriei noastre depinde de dezvoltarea cu succes a acestei munci".

Perfecționarea conștiinței socialiste implică o uriașă acțiune de modelare, un efort dirijat spre multiple direcții: politică, ideologie și etică, educație, știință și artă. Omul societății socialiste trebuie să tindă spre desăvîrșirea profilului său moral așa cum tinde spre bunăstare și prosperitate materială.

Activitatea ideologică și de educație cunoaște domenii și forme de manifestare extrem de variate. Plenara din 3—5 noiembrie 1971 le-a analizat și a stabilit modalități concrete în vederea îmbunătățirii activității din aceste domenii. A fost subliniat rolul pe care îl au organizațiile de partid din toate sectoarele de activitate în acest proces; s-a subliniat necesitatea că orice om al muncii să acționeze asupra lui și a celor din jur în promovarea principiilor democrației a eticii și echității socialiste; s-a arătat că fiecare dintre noi are datoria de a învăța continuu, de a aprofunda și a aplica în chip creator principiile filozofiei marxist-leniniste; de a se perfecționa profesional, de a-și lărgi permanent orizontul cunoștințelor și sfera preocupărilor spirituale; au fost evidențiate sarcinile deosebite ce revin unor organizații și instituții care participă nemijlocit la educarea maselor, cum ar fi școlile și organizațiile de tineret; a fost relevat rolul presei, al radioului și televiziunii ca factori activi în activitatea de propagandă și de educație; s-a remarcat și subliniat — în același spirit al posibilităților de influențare și de persuasiune, de promovare a înaltelor și înaintatelor valori ale spiritului — rolul artei și al literaturii.

Ocupîndu-se de creația literar artistică, secretarul general al partidului arăta că aceasta, „rezultat al muncii și cunoașterii, este chemată să răspundă și să înfrumusețeze viața spirituală a omului, pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frămîntările și năzuințele poporului". De la înalta tribună a Plenarei, tovarășul Nicolae Ceaușescu a cerut ca oamenii de artă să redea în operele lor transformările socialiste ale țării, munca poporului, frumosul și iubirea. A cerut să fie satirizate defectele ce se manifestă în societate și în oameni, într-un cuvînt, a arătat că arta trebuie să fie în permanență un instrument de perfecționare a societății și al omului. Această chemare constituie o veritabilă sinteză-program. Dezideratele ei satisfac imperativele generale ale fenomenului artistic cît și pe cele legate de specificitatea momentului istoric.

Stabilindu-se cu claritate rolul culturii și al artei în societatea noastră de azi, avînd în vedere marea lor capacitate de a acționa asupra conștiinței, cunoscîndu-se importanța deosebită și caracterul de proces complex, anevoios, al acestei acțiuni, în aceste condiții deci, rezultă cu desăvîrșită limpezime caracterul angajat al muncii de creație, responsabilitatea politică, morală și educativă a celor care lucrează în domeniul respectiv.

C. L.

(continuare în pag. 2)



DAN HATMANU „Anotimpuri"

IZVORNIȚA PATRIEI

Meleaguri pline de somn încinse
de ochiul Carpat; aurul zborului
în cuiburi dospit, flori de lumină
în iarba-mpreunată cu spicul
albastru-al văzduhului; pietre
despletind mireasma dulce a vremii
în albii adînci precum
coapsele înrămate de vulturi
ale Tăriei; păstrăvi deschizînd
cu lucirea o eră — sărut veșnic
risipit ca un curcubeu peste codri;
cerbi în care Zamolxe își contempla
gîndirea; o vedea rămurind ca o deltă,
venind din osul semănat sub călcîie
fără vîrstă, spre lina osîndei.

Get călcat nu era încă! Marea
la subsuoară, îi venea bine; muntele
și vălătucul bubuitor al cîmpiei
sub ochiul său erau fără apus...
Privirea-i cobora din miere groasă
spre limbă, unde era cel mai curat;
sulițe și spice, rezemate unele de altele,
îi erau adevăratul grai!

Poetul din Pont amăgea mireasma rece
a frunții, bătută de pulbere
cum e numai eternitatea, cu sunetul
armelor, înalt aici ca o limbă a vieții.

Proaspăt, acesta e timpul cînd s-au născut
zînele din lacrimi vegetale,
cînd zeitățile aveau timp și liniște
să culeagă laptele poeziei din susurul
neabătut de primejdie, al izvorului,
cînd războinicul își simțea arcul
pocnind ca o păstaie coaptă pe umăr...

Atunci a venit Decebal, lacrima noastră eternă,
unind brațul daco-get și ridicîndu-l
în priveliștea lumii! Anevoie, prin văi,
a fi supt, era sîngele lui și ca o aripă
se ridica vorbind pe limba ramurilor,
rîului și tăișului țărînii; cetățile
înflorite ascuns ca fecioarele,
ca pîinea înmiresmată și mierea
împiedicînd sufletul să se depărteze prea mult
de văpaia otrăvii,
îl primeau, cojind de pe trupul lui moartea!
Cum fără moarte, peste toate Zamolxe,
în lauda constelațiilor, gîndea viitorimea...

Ion STANCIU

în celelalte pagini:

evenimentul

Responsabilitatea actului de cultură

(urmare din pag. 1)

Concepția marxist-leninistă oferă artistului acea imagine nesofisticată a determinărilor existente în realitate, evidențiază tocmai complexitatea relațiilor dintre om și lume. Nu există nici o incompatibilitate între concepția materialistă, științifică despre lume și societate și capacitatea, nevoia esențială a omului de a sonda misterele naturii și firii sale, de a visa, de a nu se mulțumi nici o clipă cu ceea ce posedă și cunoaște.

Lucrările Plenarei au scos în relief alături de multe și indiscutabile realizări în domeniul creației o serie de tendințe care, departe de a putea fi motivate de riscurile inerente căutărilor novatoare, au determinat, cu sau fără voie, o îndepărtare de înseși postulatele elementare ale fenomenului artistic: relația strînsă cu realitatea, comunicarea cu publicul.

Incercînd să vedem care au fost urmările, modul în care creatorii au înțeles și reușit să dea viață în operele lor dezideratelor, chemărilor Plenarei din noiembrie 1971, putem spune că deși timpul care a trecut de atunci și pînă azi este relativ scurt, întreaga activitate a celor care lucrează în domeniul culturii și artei a înregistrat un salt apreciabil. Dacă e să ne referim la literatură, domeniul cel mai apropiat de activitatea revistei noastre, apare foarte evidentă creșterea în ultima vreme a frecvenței de apariție a lucrărilor inspirate de actualitate, lucrări care prin importanța problemelor insumate și asumate demonstrează că scriitorii sînt pe deplin conștienți de responsabilitatea misiunii lor. Nu intenționăm să înșirăm aici titluri de cărți și nume de autori; dorim doar să precizăm că proza ultimilor ani și-a făcut simțită prezența printr-o serie de dezbateri fierbinți privind omul zilelor noastre, munca sa eroică și a demonstrat astfel capacitatea de a aborda fără complexe aspecte de maximă importanță. Poezia, căreia i s-a acordat un foarte mare spațiu editorial, a cunoscut o permanentă tendință de apropiere de social și politic. Numeroasele volume de poezie patriotică apărute, multe dintre ele de o înaltă ținută artistică, dovedesc racordarea viguroasă a expresiei lirice, extrem de diversă ca factură, la problematica actualității. O deosebită amploare au înregistrat dezbaterile teoretice privind fenomenul literar contemporan. Paginile publicațiilor au afectat spații largi anchetelor, interviurilor, comentariilor privind literatura de azi, privind rolul crescînd al omului de litere în viața socială. Au fost discutate, încercîndu-se o clarificare de pe bazele filozofiei marxiste, concepte și categorii estetice, au apărut lucrări de primă importanță în domeniul teoriei literaturii, al criticii literare. Presa de specialitate — și aici includem, desigur, și revista noastră — a avut permanent în atribuție discutarea aspectelor generale și particulare ale fenomenului literar insistînd asupra relațiilor literaturii cu realitatea, cu publicul. În selectarea materialelor de beletristică ori de exegeză critică s-a observat tendința de a da principiilor și ideilor programatice susținute o ilustrare practică. Participarea activă a revistelor la viața literar artistică s-a făcut vizibilă mai mult ca altădată și se poate spune că, în genere, ele au reușit să-și contureze fiecare personalitatea, contribuind substanțial la diversificarea peisajului cultural. Prin atitudine și stringența problemelor aduse în discuție, prin atenta selectare după criterii estetice, ideologice a materialelor ce urmau a fi publicate, revistele și-au făcut din ce în ce mai mult simțită prezența în viața literară și artistică, și-au cucerit un public cititor din ce în ce mai larg. Alături de talentele consacrate, atît publicațiile cît și editurile s-au preocupat de lansarea tinerilor, aceasta fiind și una din sarcinile permanente, de mare răspundere ale muncii din aceste domenii. Insuși tovarășul Nicolae Ceaușescu, în cuvîntarea rostită la Conferința Națională a scriitorilor, spunea că „este necesar să fie sprijinit tineretul pentru că, pînă la urmă, viitorul literaturii românești stă în mîinile tineretului pe care îl formăm astăzi".

Se înțelege, pornind de la ceea ce a înfăptuit literatura în ultimul timp, avînd în vedere sarcinile deosebite care s-au desprins din documentele Plenarei din noiembrie, nu ne putem rezuma numai la bilanțuri euforice. Apar și astăzi suficiente cărți mediocre și submediocre, care mimează o tendință estetică sau alta și o fac pentru a suplini talentul și lipsa de cunoaștere aprofundată a realității. Pe linia minimei rezistențe apar plachete de versuri în care rețete învățate cu mai multă sau mai puțină sîrguință, ori clamarea unor fraze lozincarde, a unor clișee, la fel, nu pot suplini ceea ce este implicare și valoare într-o operă literară. Critica literară însăși manifestă o serie de slăbiciuni, îndeosebi în comentarea fenomenului literar la zi și aceasta pentru că nu întotdeauna își exprimă deschis, tranșant opiniile. Seducînd ori denigrînd, critica literară nu va demonstra niciodată că este — așa cum a fost numită cu o expresie extrem de angajantă — conștiință a literaturii.

Evaluînd realizările și lipsurile concrete avem o imagine a complexității problemelor pe care le pune viața literară de azi. Acest lucru ne duce imediat cu gîndul la „urmele" pe care le lasă literatura și, prin extindere, arta în genere, în însăși viața socială. Subliniind cu tărie rolul educativ nemijlocit, de influență puternică a artei în societatea noastră, Plenara din noiembrie 1971 a subliniat implicit și explicit responsabilitatea fiecărui gest (din cărți, din presă ori din public al omului de artă), rezonanța pe care aceste gesturi o pot avea în conștiința publicului. Să nu uităm că acest public este format din oameni care și-au propus să ridice o țară pe treapta cea mai înaltă a istoriei și civilizației.

ROMANELE LUI ANTON HOLBAN

CONST. CIOPRAGA

eseu

Citite izolat, la intervale de timp, romanele lui Anton Holban apar mai interesante decît la lectura in toto, cînd un subliniat schematism sare în ochi. O neistovită luciditate, o dureroasă nevoie de certitudine coexistă la autorul Morții care nu dovedește nimic cu o neliniște ce nu scade în nici un fel. Sub nume schimbate, personajele în care se travestește prozatorul poartă aceeași mască. Oricare i-ar fi abaterile de moment (călătorii, muzică, exotică, voluptatea lecturii), fondul dominant al prozelor sale rămîne legat de drama morții. Obsesia se întrevede și din titluri precum O moarte care nu dovedește nimic, Bunica se pregătește să moară, Conversații cu o moartă. Patetică devine, la Anton Holban (nepot de soră al lui E. Lovinescu), stins la treizeci și cinci de ani (1902—1937), în urma unei intervenții chirurgicale, consonanța dintre presentimentul dispariției și sfîrșitul real, absurd s-ar zice, confirmînd parcă temeinicia îndelungatelor aprehensiuni. Un alt fenomen existențial, erosul, subminat de îndoieli, pare cînd un derivat al morții, cînd un mod iluzoriu de a travesti spaimele. Analist canalizat pe o direcție bogată în surprize, volumele acestui însingurat tragic sînt mai mult decît niște confesiuni despre iubire și moarte: o literatură de experiențe, de introspecție, în care autorul și personajele se constituie în obiecte de studiu. Proust (căruia îi consacră un studiu), geniu tutelar, e luat ca model. Imaginea analistului francez îl urmărește, făcîndu-l să-și accentueze (ca într-o pagină din O moarte care nu dovedește nimic) îndoielile de autor: „Mă recitesc. Așa găsesc de identice unele motive cu ale lui Proust, că mi se pare inutilă această povestire care nu poate fi decît o copie palidă a unui original magistral (...) Proust ne îmbracă într-o haină care nu ni se potrivește. Cînd te gîndești că în nopțile mele albe bîigui pînă la epuizare, mototolind perna, întrebarea „ce s-o fi făcut Irina", poate numai din pricina unei influențe literare". Perspectivele sînt răsturnate, dacă se poate spune, spre trecut, încît erotica, un gest, un cuvînt devin ca la Proust, pretexte de disecții retrospective, uneori fără alt scop decît acela al rememorării, al reconstituirii la rece.

Pînă la un punct Romanul lui Mirel (1929) ar putea fi considerat romanul unei „formațiuni", personajul titular, adolescent la vîrsta lui Werther, fiind obiectul crizei erotice specifice. In momentul conturării unui vag profil propriu, moment căruia Ionel Teodoreanu îi spusese „hotarul nestatornic", protagonistul micului roman e solicitat în direcții contrarii, căutînd aventura, orgolios față de verișoara Lilli, sarcastic față de slujnica Ioana (care nu-și pierde cumpătul), timid față de Mary („minunată, elegantă și zîmbitoare"), soția unchiului Tolstoi. Intors dintr-o călătorie în Orient, Mirel „avea ce povesti", însă relatările lui în familie (cadru burghez de provincie) sînt teribiliste, vizînd paradoxul, efectele de surpriză. Mătuși prevenitoare, tandre, amintitul Tolstoi, unchi placid, abulic, privit cu ironie, personaje care au călătorit în occident, care ascultă în casă muzică clasică, iată o ambianță avînd unele analogii cu aceea din La Medeleni. Venit în vacanță, Mirel, răsfățat, se „probează", își verifică latențele, dîndu-și de cîte ori e posibil aere de superioritate. Nimic șarjat, caricatural. Observațiile de aspect social, nu lipsite de ascuțime dar insuficient aprofundate, rămîn în penumbră, în primul plan trecînd psihologia adolescenței, primele succese virile, oscilațiile între iubirea platonică pentru Mary și erosul ca fiziologic, experimentat cu verișoara Lilli. Precoce, devorat de ambiții, spirit cerebral, Mirel se complace în postura de idol al familiei, mic tiran în relațiile cu Lilli, care reprezintă sumisiunea deplină, stînjenit în dorințele refulate față de Mary, măritată nepotrivit cu incolorul Tolstoi. Inteligent, spirit iscoditor, capricios, chinuind-o pe Lilli „numai din plictiseală", politicos cu ceilalți din timiditate („de aici părerea bună ce o aveau străinii față de el"), regimul psihologic ce-l caracterizează este inegalitatea. Salturile de umoare și le motivează singur, într-un naiv limbaj de imoralist gidian: „Sînt un artist și nu aleg decît ceea ce e interesant din ceea ce mă înconjoară. Poate sînt nedrept. Dreptatea sau nedreptatea nu sînt însă valori estetice, singurele care mă preocupă"... Prozatorul avea solide cunoștințe de literatură universală, de muzică și pictură, vizibile mai puțin în primul roman (unde Mirel face fine comparații între Beethoven, Mozart, Wagner, Liszt, Debussy, se referă la stilul lui Anatol France), larg utilizate în romanele ulterioare, la persoana întîi. Freud, citat în Ioana, pare a-l fi preocupat de la început. In ereditatea lui Mirel, cinic și șovăitor, se răsfring, precizează prozatorul, antinomii din temperamentul părinților: „Părea că s-au întîlnit în el calitățile și defectele părintești; cu tatăl său, era sclipitor, repede la toate și în același timp egoist și răutăcios; iar alteori, cu mamă-sa, era timid, fricos, și cu atenții care minunau (...) Nu putea fi cuprins într-o formulă și neașteptat veneau de la el răutățile, ca și cuvintele bune". Apar aici elemente autobiografice. Tatăl care „era spaima tuturor" concordă temperamental cu părintele prozatorului. Divorțul Ortansei concordă cu acela, real, al mamei. Mirel a crescut fără tată, ca Anton Holban însuși.

Dacă în Romanul lui Mirel există un fir epic fragil, începînd cu O moarte care nu divedește nimic (1931) totul vizează analiza, mai precis introspecția, de unde tehnica fragmentaristă, romanul de tip Icherzählung, jurnalul, confesiunea complexă, pigmentată cu referințe de ordin livresc, întreruptă de digresiuni. Prozatorul (sub nume diverse) se confruntă cu erosul și moartea. Confruntări felurite oferea și Romanul lui Mirel: un adolescent prezumțios și o Lilli „proastă", (adică docilă), același Mirel solicitat de o femeie mai în vîrstă, căreia imaginar îi atribuie „mister" apoi tot el crud, răutăcios, persiflînd pe ratatul Tolstoi (personajul cel mai conturat, dealtminteri). De acum încolo, într-un mod sau altul revin ca termeni de comparație femeia de inteligență superioară și femeia lamentabil — mediocră, în relațiile lor, rezonabile sau ilogice, cu personaje văzute în prim-plan (sub care se descrie autorul) sau cu personaje în absentie, care deși fantomatic, alimentează o gelozie tardivă, întrunind exasperarea, dialogurile, încriminările. Erotica își asumă funcții pe care rațiunea se zbate zadarnic să le explice logic. Schimbînd ceea ce e de schimbat, concisul roman O moarte care nu dovedește nimic reprezintă în esență un experiment psihologic modern, după principalele principii ale disciplinei. Roman al geloziei? Dramă erotică a unui complexat? Demonstrație despre incompatibilitățile unui cuplu? Volumașul publicat la douăzeci și nouă de ani, vrea parcă să probeze cu argumente că ideea de certitudine în erotică este o iluzie, fiindcă aparențele invadează adevărul făcîndu-l inactiv. Tema geloziei, de la Manon Lescaut încoace, și-a asociat domenii noi. La Camil Petrescu (a cărui Ultimă noapte de dragoste... preceda numai cu un an romanul lui Anton Holban), drama geloziei se interferează cu scene de război care o dinamitează și o neutralizează. In O moarte care nu dovedește nimic, fuga, voiajul lui Sandu la Paris, se vrea, de asemenea, un neutralizator. Sandu (adică Mirel într-o nouă înfățișare) crede că o iubește pe Irina (o variantă a lui Lilli), colegă de facultate, la litere, banală, mediocră sub aspect intelectual, neinteresantă fizic, poate chiar urîtă. Excesiv cerebral, tînărul îi scrutează orice gest, contradictoriu, nesatisfăcut, considerîndu-se drept centrul universului, amplificînd totul, atribuind amănuntului insignifiant proporții imense. Unele analogii cu Ștefan Gheorghidiu (acesta mai consistent ca psihologie) sînt posibile. Precum eroul lui Camil Petrescu, Sandu e lucid, mai anxios, febril, distant, misogin, ca și acela, el se lansează în dezbateri erudite cu partenera (redusă spiritual), zdrobind-o cu superioritatea lui și conchizînd negativ despre posibilitatea consonanței intelectuale. Faptele mici sînt dilatate cu lupa: sentimentele disociate microscopic. Chiar cînd lucrurile sînt limpezi, bănuitor, Sandu le complică, nu fără conștiința torturii; ciudat însă, aceasta îi conferă libertatea de a-și disprețui partenera, sinceră, deschisă, și pe toți din jur.

In esență, romanul e un jurnal, cronica unor experiențe transcrise necruțător privind iubirea sub specie psihologică, astfel că peste relațiile de ordin carnal, se trece repede. Discontinuitățile, linia frîntă, zig-zagurile, luciditatea și tensiunea, o fantezie morbidă și spaima de adevăr — deși scopul căutărilor e tocmai certitudinea — se asociază într-o biografie de excepție. Sandu, orgolios, egocentric, devorat de îndoieli, încercînd să-și demonstreze că Irina trebuie să-l iubească chiar fără a fi iubită, e condamnat de plano solitudinii tragice. Discuțiile lui cu Irina au ținuta dialogului dintre profesor și discipol. Interesul cărții stă în analiza îndoielii: Sandu vrea să-și demonstreze că Irina îi este indiferentă, o tratează cu cruzime, o repudiază, însă în absența ei suferă. Completa obediență din partea tinerei accentuează credința despre propria-i superioritate; un act mărunt de independență din partea ei i se pare insuportabil. Prin plecarea la Paris, Sandu urmărește o ruptură definitivă, dar cînd, agasată de inconsecvențele lui, persiflată pe tema unui admirator mediocru, Irina se mărită, evenimentul declanșează o criză de gelozie. Nu gelozie de natură erotică, ci ca expresie a orgoliului lezat. Disperat, îi propune să se despartă, după ce însuși o sfătuise să urmeze pe altul. Cînd, în sfîrșit, din nou plecat în Franța, află de moartea Iriniei, într-o excursie în munți, drama e comentată în spiritul vechilor incertitudini. Dacă Irina s-a sinucis din dragoste pentru el, „așa mică, a fost în stare de un gest mare!"; prin gestul tragic, ea „a stricat toată arhitectura presupunerilor" lui. Dar „poate a lunecat...", și deci nu și-a luat singură zilele încît moartea aceasta „nu dovedește" că Irina l-ar fi iubit pînă la sacrificiu.

Un eșafodaj de supoziții, în care se reflectă o conștiință dilematică. Potrivit tehnicii proustiene, „jurnalul" acumulează pînă la prolixitate episoade retrospective, disecate minuțios, ca pretext de demonstrație. Un limbaj subliniat problematic; prin exces de analiză și interogație, prin abuz de luciditate, proza lui Anton Holban se înscrie în zona cazuisticii. Perspectivele sînt tragice. Mediul, erosul, celelalte — devin proiecția subiectivă a unui cerebral neliniștit și poate mizantrop. Sandu (adică Anton Holban) știe că „adevărul cel mai crud e mai bine decît nesiguranța", dar posedat de mania analitică își furnizează mereu ipoteze spre a se verifica și a verifica pe alții la infinit. Experimentele la care se dedă sînt pline de curse chiar pentru el. „Imi place variația și recurg la toate minciunile ca s-o văd pe Irina mereu alta, plîngînd, rîzînd, nenorocită sau veselă, în veșnică trudă". Se acuză de „perversitate", dar nu încetează de a provoca noi experiențe, care să-i risipească îndoiala. „O dată familia Irinei i-a găsit un candidat la țară, la o mătușă. Cînd mi-a spus Irina, rîzînd, istoria, am trimis-o să-l vadă și dacă se poate să-l accepte. (Am trimis-o ca să încerc să găsesc o modalitate de a scăpa de ea și în același timp, să-i văd repulsia față de alții și întoarcerea ei și mai nebună spre mine)". Alte experiențe urmează să stabilească: 1) ce credea Irina despre Dumnezeu? 2) dacă îi place natura? 3) dacă pricepe ceva din lecturi? 4) dacă are vreo sensibilitate pentru muzică? 5) dacă în lipsa calităților intelectuale, are măcar instincte puternice? 6) dacă ar fi fost capabilă de sinucidere? 7) dacă putea suporta singurătatea? — și așa mai departe. Inegalitatea în raporturile cu inofensiva Irina generează drama, totuși Sandu nu acceptă ruptura. Sensul ascuns al demonstrației din O moarte care nu dovedește nimic pare a fi că sentimentele, erosul, au la bază impulsuri imposibil de explicat. „Ce scenă de înalt ridicol! In momentul cînd o femeie se dă cu toată carnea și sufletul, tu să-i vorbești despre Proust căci ești intelectual! Și ea să spuie: „De sigur!".

Despre Ioana (1934), se poate spune că e în același timp un roman de analiză și roman-eseu. Zeci de considerații se referă la psihologia sexelor, pornind de la constatarea că nu există „sentimente pure" și în acest caz interesează resorturile, dedesubturile. Ultra lucid, torturat de întrebări, sincer îndrăgostit de Ioana, autorul jurnalului ambiționează să reconstituie momentul cînd — exasperată de indeciziile lui — ea s-a oferit fără dragoste unui personaj incolor. Intreg „jurnalul" e o reconstituire, plină de digresiuni, („trecutul și prezentul se suprapun în viața noastră"), procesul unei rupturi și al unei concilieri confuze. Același joc de șah, precum în romanele anterioare, aceeași pîndă pentru surprinderea partenerului. Dar deși mereu în gardă, autorul jurnalului nu mai domină. Rolurile s-au schimbat, fiindcă Ioana e o fată „foarte inteligentă", cu „spirit critic" subtilă în alegerea cărților, amatoare de literatură clasică, și deschisă „celor mai romantice zbuciume". Prin distincție spirituală, Ioana se situează undeva alături de Doamna T. din Patul lui Procust. Pentru ca reflectorul să se concentreze puternic asupra Ioanei, prozatorul o plasează într-un mediu solitar la Covarna, întocmai cum Ibrăileanu îi izolase (pentru studiu) pe Adela și Emil Codrescu în mica stațiune Bălțătești. Prezența altor două tinere (Viky și Roza) în preajma Ioanei, nu face decît să releve prin comparație superioritatea ei. „O femeie a cărei singură virtute este feminitatea, nu mă interesează multă vreme. Viky rămîne tot timpul drăguță, Ioana apare pe rînd frumoasă și urîtă, parcă fizicul ar fi o reflectare a caracterului ei instabil, evoluînd între extreme". Din nou gelozie retrospectivă, iarăși experiențe. „Cîteodată recurg la stratageme, ca să aflu tot ce-a făcut Ioana" ...Partenera procedează și ea analog: „Cîteodată își amintește de cîte o scenă nerezolvată odinioară, în care suferise mult, și o continuă acum, vrînd să pedepsească pe ceea ce fusese întrerupt atunci..." Analistul are satisfacții ascunse „construind închipuiri", ipoteze, din care să rezulte un adevăr. „Mă simt deseori răzbunat prin ele și-mi aduce aminte abia la urmă că am trăit aproape cu fericire o invenție. Ioana încearcă totdeauna să mă consoleze și să se consoleze, spunînd că, dacă îi fusese profanat corpul, — și ca să mă vindec trebuia să renunț a mai salva ceva din el — în schimb sufletul rămăsese întreg al meu..." Reproșurile, mila, absurdul, regretul, tandrețea se împletesc cu erosul, Ioana fiind romanul unor acumulări și descărcări în serie. Autorul jurnalului are, asemenea lui Proust conștiința discontinuității psihice („les intermitences du coeur"), sentimentul că e „în fiecare clipă altul"; precum căutătorul timpului pierdut, „în clipele cele mai apropiate de Ioana", el nu pierde „pe tovarășul interior (luciditatea), care controlează toate gesturile...".

Eroina din romanul postum Jocurile Daniei (publicat în 1971), reia în principiu, schema din Ioana. Tehnica jurnalului nu mai aduce aproape nimic nou. Aceleași mici ceremonii și disperări, cunoscutul efort de a pătrunde în invizibilul sufletului feminin; „jocurile" Daniei sînt eternele „jeux de L'amour"; pe un fond de inocență, de așteptare curioasă și temeri confuze.

Cîteva concluzii: In locul romanului-povestire, Anton Holban propune romanul-revelație, expunerea fragmentară. Cîte o eroină se află în prim plan, în fiecare roman. Altele, (una sau două), în penumbră, devin termeni de comparație. El sau Ea își demonstrează superioritatea. Muzica, literatura, călătoriile îi apropie. Gelozia întreține o stare de tensiune. El sau Ea pleacă în străinătate — Aceasta — e schema tipică. Tehnica cercurilor concentrice, parantezele, reflecțiile, referințele intelectuale, apăsarea pe amănuntul revelator aparțin unui scriitor modern, care putea deveni un nume reprezentativ. Patetic și antisentimental, solicitat de experiențe și cazuri-limită, analist al culpei altora și personaj în luptă cu sine, romancierul a fost un complicat. Trecuse de faza clarificărilor și era în măsură să dea marile opere.

DICŢIONAR LITERAR AUTOBIOGRAFIC

sub îngrijirea lui Al. ANDRIESCU

1. Să se menţioneze cu exactitate, dar fără caracter de fişă personală, ziua, luna, anul şi locul naşterii, date referitoare la părinţi, studiile.

Ce detalii biografice credeţi că sînt necesare pentru mai buna înţelegere a operei dumneavoastră ?

2. Vorbiţi de formarea dumneavoastră ca scriitor : lecturi, reviste, climat literar, influenţe. Consideraţi că aparţineţi unei şcoli, unui cerc, eventual din jurul unei reviste, sau unui curent ? Care este acesta şi ce a însemnat el pentru dumneavoastră ? Ce părinţi spirituali vă recunoaşteţi ?

3. Scriitorul, chiar şi ca om, este reflectat cel mai bine de opera sa. Vorbind despre această conexiune : om-scriitor, care sînt momentele hotărîtoare care v-au marcat existenţa ?

4. Vorbiţi despre principiile dumneavoastră estetice. Care este profesiunea dumneavoastră de credinţă ?

5. Cum v-aţi plasa şi caracteriza opera în contextul literar în care aţi evoluat ? Faceţi o autocaracterizare a operei dumneavoastră.

6. Ce părere aveţi despre critica operei dumneavoastră.

7. Ce puteţi spune despre receptarea şi difuzarea ei în ţară şi peste hotare. Care din operele dumneavoastră au fost traduse şi ce părere aveţi despre aceste traduceri ?



AL. I. ŞTEFĂNESCU

1. M-am născut la 21 iunie 1915, în Bucureşti. Părinţii mei, Iancu şi Iosefina (morţi, respectiv, în 1925 şi 1922) erau oameni de condiţie modestă – vînzător de magazin, croitoreasă. Desigur, faptul că am fost patru fraţi, Ion (n. 1906), Maria (n. 1906), Valentina (n. 1908), care împreună cu Prislea, ne-am „descurcat" singuri, în greaua luptă pentru existenţă a Bucureştilor dintre cele două războaie, poate spune unele lucruri. Am reuşit să trec o licenţă în filologie romanică la Charles Drouhet şi alta în filozofie la Tudor Vianu. Am fost profesor de liceu (1940–47), am făcut războiul din Vest, şi, din 1946, cînd am devenit redactor la „Contemporanul", am lucrat în presă şi în edituri.

2. Formaţia mea ca scriitor a fost un proces complicat. Atras de ideologia de stînga („Cuvîntul Liber") încă din liceu, admirînd pe Tudor Arghezi şi pe existenţialistul **avant la lettre** Mircea Eliade, frecventînd literatura franceză (dintre „contemporani", mai ales pe André Gide), iubind demnul eclectism estetic al lui Tudor Vianu – versurile şi prozele mele dinaintea războiului erau veleitare, timorate şi de altfel nici n-au apărut vreodată. Întoarcerea din război m-a adus la „Contemporanul", plasindu-mă dintr-o dată în linia întîi a „bătăliei literare" care se ducea pe atunci. În acest sens se poate spune că am militat şi militez pentru o literatură angajată. Un timp, am crezut că sînt „realist socialist", am luptat pentru acest „curent", ca publicist, dar, lucru ciudat, în acea vreme, nu reuşeam să „fac" literatură, literatură propriu-zisă. „Părinţi spirituali", n-am. Sînt marxist şi printre marii prozatori ai secolului nostru îi admir pe Thomas Mann şi pe William Faulkner. Dintre români, îmi plac cu deosebire Liviu Rebreanu (din **Pădurea Spînzuraţilor**), şi contemporanii Marin Preda şi Nicolae Breban.

3. Cu tot regretul de a părea conformist, trebuie să mărturisesc că descoperirea marxismului, situată după întoarcerea mea din război, este momentul hotărîtor „care mi-a marcat existenţa". Aşa am şi debutat, la „Contemporanul", în 1946, cu publicistică, critică literară şi chiar o proză, despre care Dan Petraşincu spunea pe atunci că este „de nivelul lui Cezar Petrescu". Cum eram şi profesor de limba şi literatura română, am publicat „prima" ediţie marxistă a unui clasic român (Kogălniceanu, **Scrieri alese,** Editura de Stat, 1948). Au urmat ediţii, cu studii introductive, din Al. Odobescu şi Dimitrie Bolintineanu. Evident, am plătit tribut „sociologismului" care domnea pe atunci în critica şi istoria literară.

„Momentul" hotărîtor, ca artist, este mult mai intim. Intrînd în al patruzecilea an al vieţii, am socotit că realizarea mea personală nu putea merge pe linia directorului de editură care eram pe atunci, ci pe linia artistului pe care nu-l cunoştea nimeni, sau aproape nimeni şi nici chiar eu. Într-adevăr, deşi mai publicasem o povestire, în 1949, în Colecţia „Cartea Poporului", o semnasem cu pseudonim : Ion Aluzetcu (întrebuinţat de altfel şi în „Contemporanul"). Era poate o primă dovadă de neîncredere în propriile forţe, urmată de altfel de o „tăcere" (în proză) de şase ani. Cu alte cuvinte, porneam la patruzeci de ani cu toate emoţiile adolescentului debutant. În cîteva luni, am scris şase sute de pagini, m-am eliberat de obsesia „neputinţei" şi destinul meu de scriitor s-a deschis. Evident, nu era decît un „material", care abia peste nouă ani avea să vadă lumina tiparului (**Al cincilea anotimp**, 1963).

Nu pot să nu pomenesc aici de sprijinul „colegial" pe care l-am primit de la Nina Cassian, soţia mea.

„M-am născut", publicînd **Soare de August** (1955), **Omul de pe catarg** (1957), piesa **Cinstea noastră cea de toate zilele** (1957), romanul **Să nu fugi singur prin ploaie** (1958), piesa **Camera fierbinte** (1962) şi, în sfîrşit, după „n" versiuni, **Al cincilea anotimp** (1963).

Cred că se poate vorbi şi de un al treilea „moment" care mă marchează literar. Şi de data aceasta el coincide cu un moment general social al ţării noastre, perioada 1964–1965. Această consonanţă a evoluţiei proprii, cu cea a societăţii din care faci parte, poate fi „conformism" sau poate fi identificare autentică. (Aici totul depinde de buna credinţă. A celorlalţi şi a ta).

4. Ce fericire, să te întrebe cineva care e „profesiunea ta de credinţă" ca artist ! Oricît ea reiese din ceea ce scrii, niciodată n-ai să oboseşti să te întrebi, să te explici, să te cercetezi. Există un fior narcisiac al artistului. Să nu-l blamăm pentru asta. Profesiune de credinţă, crez artistic : excelent ! „Principii estetice" ? Să le lăsăm nu „în plata Domnului", dar, oricum, în plata... esteticienilor. (Vezi formula „realismul socialist", în care doi termeni nevinovaţi, pe care îi poate subscrie orice scriitor român contemporan, au reuşit, „împreună" şi „estetizaţi", să producă atîtea daune literaturii).

Deci, de fapt, „de ce scriu" ? Dintr-o nevoie organică, demiurgică, de a crea, de a crea „universuri originale, inedite". Raportul dintre aceste „universuri originale" (posibile) şi „universul real" dă naştere emoţiei estetice. Posibilul creat include noţiunea de joc şi cea de plăcere (nu numai ale artistului, ci şi ale consumatorului), greşit şi tendenţios numite „gratuitul" artei, cînd mai degrabă ar trebui considerate ca făcînd parte din „specificul" ei. Cum posibilul se construieşte cu elemente sau cu ecouri ale realului, cred că nici nu există altă artă decît realistă. Plăcerea (estetică sau nu) este ceea ce favorizează viaţa, dezvoltarea individului şi a societăţii. Individul şi societatea sînt într-un raport de contradicţie dialectică, nu pot exista decît în cadrul acestui raport. Există şi o artă care nu favorizează optimizarea acestui raport ? Cred că da : pseudoarta. De aici, adevărata artă nu e numai joc şi plăcere ci şi construcţie umanistă. Rezumînd : scriu pentru că-mi place, pentru că mă bucur şi doresc ca scrierile mele să bucure, nu numai epidermic sau sentimental ci şi cortical, ca să mă exprim astfel, adică individual şi social meliorist. E un vis mare. Cine reuşeşte să-i adauge un por luminiscent e un geniu.

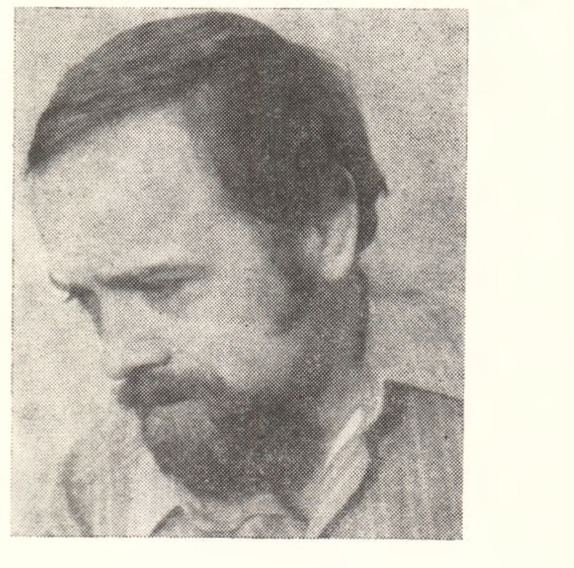
5. Din lucrările perioadei de debut editorial, care ulterior m-au nemulţumit pe multiple planuri, revăd **Al cincilea anotimp,** publicat în 1969. **Să nu fugi singur prin ploaie** reeditat în 1973. Spun, pînă acum, pentru că mă bate gîndul să revăd şi cele două piese de teatru, dintre care, **Cinstea noastră de toate zilele** îmi este deosebit de dragă. Cînd scriu revăd, mă refer desigur nu la o deviere a „sensului" iniţial al acestor lucrări, care era şi rămîne valabil, cît la „aparenţa" lor estetică, ce nu putea ignora anumite servituţi ale epocii, şi chiar o experienţă personală de creaţie încă redusă. „Retuşarea" unor opere mai vechi nu mi se pare ceva condamnabil. Dimpotrivă, ea este o obligaţie a unui adevărat artist. Din păcate, diferenţa importantă de vîrstă dintre scriitorul şi omul din mine, puţinul timp pe care-l mai am pentru a spune ceea ce mi se pare că „mai am de spus" mă face mai parcimonios decît aş dori în legătură cu aceste retuşuri.

Romanul **În căutarea Isoldei** (1967) şi povestirile din **Cubul de aer** (1968) reprezintă „trecerea" de la realismul tradiţional (gorkian sau balzacian) la un realism pe care l-aş numi „modern" sau „contemporan" şi care ţine seamă de cuceririle prozei mondiale a secolului XX. Experienţele „formale" („nouveau roman", etc.) nu mă interesează. „Discursul" faulknerian, „obsesia" kafkiană, „tensiunea" camusiană mi se par însă unelte comandate în mod obiectiv de problematica umanităţii contemporane. Fără a le practica ostentativ, nu refuz aportul lor. **Omul de duminică** (apărut în „Viaţa Românească" nr. 11, 12 / 972) este un mic roman realist al unei conştiinţe neliniştite. Celelalte două lucrări de proporţii, care-mi ocupă alternativ pupitrul, o întinsă serie de nuvele **Fratele meu, femeia** şi Bildungs roman-ul **Majoratul interzis** se înscriu în aria psihologiei femeii şi a copilului, respectiv adolescentului. Realismul lor l-aş vrea nu numai „neliniştit" dar şi punctat de humor şi dragoste pentru personaje. Rămîne de văzut dacă şi ce-o să „iasă".

6. Critici care să ajute pe scriitori sînt mai puţini în ziua de astăzi, cînd acest gen literar suferă de o anumită hipertrofie şi egolatrie. Silvian Iosifescu, de pildă, mi-a clarificat multe din „spontaneităţile" aflate în **Să nu fugi singur prin ploaie.** OV. S. Crohmălniceanu, printr-o critică foarte severă şi justă, mi-a dat putinţa să urc piesa **Cinstea noastră cea de toate zilele** pe scena Municipalului. Am avut parte şi de critici „distructive", ca la piesa **Camera fierbinte,** sau opace, ca aceea a lui Virgil Ardeleanu la **Al cincilea anotimp.** Pot spune că de cîtva timp nu prea sînt în atenţia criticii. O carte bună ca **În căutarea Isoldei** a avut parte mai mult de succesul de public decît de atenţia criticii. G. Dimisianu este printre puţinii care au sesizat schimbarea de registru din **Cubul de aer**. **Omul de duminică,** apărut în „Viaţa Românească" sub titlul **Patriciu,** s-a bucurat de bune aprecieri, dar deocamdată orale. Criticii mai tineri, în genere grăbiţi sau „mentori de generaţie", cred că m-au clasat printre „realiştii socialişti" de care ei n-ar trebui să se intereseze. Sper totuşi, că încetul cu încetul, **Al cincilea anotimp** în ediţia substanţial revăzută din 1969, se va plasa printre romanele remarcabile inspirate de marea cotitură de la 23 August 1944. Poate că vor contribui la aceasta, precum şi la redeşteptarea interesului critic în ce priveşte activitatea mea literară, cărţile la care am pomenit mai sus că lucrez.

7. Din partea cititorului m-am bucurat de numeroase satisfacţii, de toate felurile, deşi nu fac parte dintre artiştii avizi de succes ci mai degrabă dintre aceia care „solicită" efort publicului. Desigur, o asemenea afirmaţie trebuie luată **cum grano salis.** Susţin accesibilitatea operei de artă, dar consider, cum am mai declarat, că ea este „o scară pe care toată lumea trebuie să urce şi nimeni n-are voie să coboare". Difuzarea literaturii beletristice româneşti contemporane la noi în ţară nu mi se pare azi mulţumitoare. Ea este în anumite puncte handicapată de unele înţelegeri greşite ale noţiunii de rentabilitate financiară. Într-o societate socialistă, rentabilitatea materială nu se poate, sub nici un cuvînt, despărţi de rentabilitatea spirituală.

Traducerile produc desigur o mare satisfacţie autorului operei respective. **Să nu fugi singur prin ploaie** a fost tradus în şase limbi. Cred că şi **În căutarea Isoldei** ar găsi amatori dacă s-ar face o „prospectare" mai atentă. Noi românii avem şansa de a putea fi traduşi chiar la noi în ţară, în maghiară şi în germană. În felul acesta (prin limba germană mai ales) cărţile noastre pot intra mai repede în atenţia străinătăţii. Din păcate, editura Kriterion nu are destule mijloace sau nu a considerat, pînă acuma, că poate traduce **Al cincilea anotimp** (ediţia revăzută). Profit de acest prilej pentru a-i face o propunere publică, convins fiind că nu cedez vreunei subiectivităţi vinovate.



OVIDIU GENARU

1. M-am născut la 10 noiembrie 1934, la Bacău, într-o familie fără bibliotecă, al doilea fiu al lui Constantin şi al Mariei, chiriaşi într-un cartier mărginaş al oraşului. Nu ştiu cît de importantă este originea lor ţărănească, cert este că trăiau ca orăşenii, relaţiile lor cu satul fiind minime. Mama a stat toată viaţa acasă, tata a schimbat diverse meserii şi a avut o pasiune constantă, vînătoarea. În casa noastră puşca cu două ţevi stătea pe peretele de la apus, vizavi de o icoană veche sub care se afla un ram uscat de busuioc. Fumul serilor de denii, sălciile argintii, cîmpul verde şi fluturii, grămezile de gunoaie, brutăriile şi băcăniile de pe Strada Mare, gheaţa pîrîului Negel, patinele, poveştile de vînătoare ale tatălui meu şi libertatea neţărmurită a mahalalei au fost primele manifestări ale lumii care m-a uimit. Sărăcia m-a făcut harnic şi îndemînatic, curiozitatea m-a făcut un copil normal şi sănătos. Jalea va veni cu mult mai tîrziu. După terminarea liceului (1953) eram complet dezarmat în faţa unui citat în latină. Mi-au plăcut chimia şi gimnastica şi desenul şi cînd a venit vremea am ales profesiunea de campion (anii cinzeci şi şase, cinzeci şi nouă). Din puţinele cărţi ale acelor timpuri am citit puţin şi întîmplător şi tot pe atunci am început să scriu pentru mine. Între anii 1957-1966 am fost profesor de educaţie fizică. Debutez în 1959 cu poezia **Cîntec pentru un activist de partid,** public în plachetele **Casei de creaţie,** apoi **Luceafărul** face din mine **Un nume nou** în 1962. Sînt un scriitor harnic, am prieteni buni şi loiali întru viaţă şi literatură. În 1964 scoatem la Bacău revista **Ateneu,** publicaţie culturală de prestigiu care va întemeia o nouă tradiţie. Sufletul ei este Radu Cârneci.

Detalii biografice importante în formarea mea ca scriitor ? Memoria mă poate induce în eroare. Să numesc oare continua mea uimire şi curiozitate în faţa zilelor ! Acestea nu sînt detalii ci constante structurale. Să-mi aduc aminte că întotdeauna am avut o pasiune ? Desenul, chimia, gimnastica ? Ah, dar iată un detaliu : în timpul războiului jucam teatru în mahala, cu **intrare** şi **cortină**, cu **bani,** în camera din faţă a casei cu numărul 34 din strada Ardealului unde am locuit, vreme de 30 de ani. Să aibă acest amănunt vreo importanţă — nu ştiu.

2. 3. Prietenia mea cu George Bălăiţă a avut un rol hotărîtor, ca şi climatul din jurul revistei **Ateneu.** Părinţi spirituali mi-au fost toţi scriitorii buni şi versul minunat : **Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată.** Scriu liber aşa cum trăiesc, scriu zilnic şi cu plăcere, opiniile criticii nu mă pot determina să scriu altfel, cînd poetul e bun textele lui se numesc poezie. Aş vrea să scriu... dumnezeule, dar ce n-aş vrea ?! Textele să fie zguduite de emoţie (principiu vechi dar suprem !), lumea secundă a imaginaţiei să fie mai vie decît lumea reală, inocenţa şi graţia să nu fie întrecute de forţa grotescă şi pedepsitoare a adevărului ; mă gîndesc însă că sînt şi multe adevăruri senine şi că viaţa liniştită poate fi urîtă... Lucrurile sînt destul de încurcate şi tocmai aceasta este şi tezaurul nostru sufletesc.

4. Profesiunea mea de credinţă ? Să las să cadă o rază de lumină peste melancolia omenească ; să nuanţez bucuriile şi tristeţea speciei ; să îmblînzesc claritatea înspăimîntătoare a morţii cu o glumă, cu o bufonerie ; să nu ne trădăm pe noi înşine, să ne păstrăm intactă inocenţa şi uimirea în faţa vieţii ; să devenim mai umani, să ne iubim semenii şi neamul atît de ultragiat de-a lungul ultimilor două mii de ani. Acestea aş vrea să reiasă din poezia pe care o scriu şi nu din declaraţii formale. Principiile mele estetice : experienţa de viaţă, morala, cultura, talentul, credinţa că lumea e perfectibilă şi prin artă.

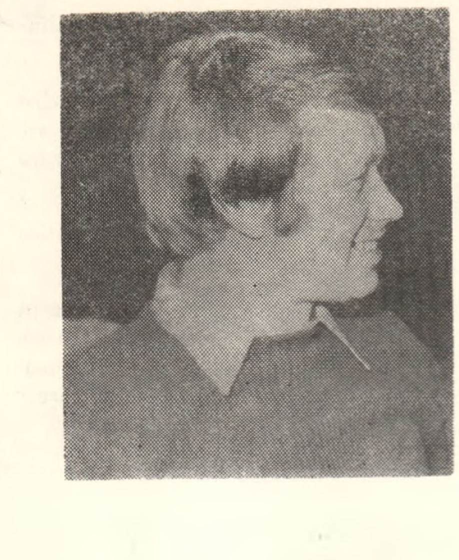
5. Nu ştiu ce mă împiedică ca să vă răspund la întrebare. Sînt bucuros că pot să scriu, că nelinişţea nu mă părăseşte.

6. Critica a fost atentă şi sensibilă atunci cînd am scris o carte bună, de pildă **Patimile după Bacovia.** Dar tot eu am scris şi **Nuduri** pe care o socotesc cea mai bună lucrare a mea şi critica s-a ferit să-i acorde girul. Scriitorul care trăieşte în provincie trebuie să aducă mai multe dovezi pentru o demonstraţie, asta se întîmplă pretutindeni şi tenacitatea nu-mi displace. Are şi lumea scriitorilor farmecul ei.

Azi sînt deja clasat, am raftul meu, sînt un ironic, un melancolic, un sarcastic, un optimist sfîşiat. Nu sînt un vizionar, un experimentalist sau un etc. Dacă nu sînt dar s-ar putea să devin. Există riscul ca o dată compartimentat să nu mai poţi fi judecat altfel deşi tu scrii de mult altceva. Critica trebuie să fie fidelă ultimei cărţi tipărite şi nu imaginii vechi făcute despre poet. Ei, dar asta se ştie de cînd lumea şi totuşi...

7. Munca mea solitară are suficiente temeiuri să fie continuată. Oameni necunoscuţi mi-au spus : am auzit de dumneavoastră! Pentru scriitor acesta înseamnă un fel de a fi fericit. Continui să fiu profund uimit de nevoia de poezie a poporului meu. Cînd voi scrie cartea mea senină despre lumina colinelor.
deajuns şi moartea mă va aştepta în camera de alături cred că voi scrie cartea mea senină despre lumina colinelor.

Chestiunea traducerii în alte limbi a poeziei mele este complicată şi mă depăşeşte. Am aflat că voi fi tipărit într-o antologie în America dar pînă nu văd cartea nu cred. Dacă va fi adevărat, voi exclama sincer că cineva **„mă iubeşte"**. Sînt încredinţat că fiind un poet bun în România viaţa mea are un sens desăvîrşit.



CONSTANTIN ȘTEFURIUC

un nor verde

Un nor verde ca o pasăre
Vara
Cînd sîngele-i dulce în trupul ispitei,
Cînd crapă frageda moarte a fetelor.
Am întîlnit un rîu
Prea subțire pentru a fi prieten cu mine,
Cu aripe înalte ca durerea scrisului —
Luna-i pîndea trecerea spre fruct —.
Nu vorbesc cu patria
Decît în genunchi fiind,
Decît sprijinindu-mă de sămînța
Munților tineri.

structura lacrimii

Mă scald cu Luna într-un rîu
Dezbrăcat de inimă
Mestecenii își schimbă vocea —
Nu știu cum să-și țină mîinile —
Amintindu-mi de bunici
Cale cu trandafiri pe cer ;
Nici nu-s pasăre și nici
Aripe de rouă nu vă cer.
Prințul se însoară în omăt
Plopii luminării n-or să doarmă
La apusul sîngelui mă-mbăt.
Singură, tristețea face larmă.

un cal trăgea o inimă la deal

Un cal trăgea o inimă la deal
Cămașa mirelui în Lună înnoptează
Nopți cu luminări umblînd pe cer
Lupul tînăr muzicii-i veghează.
Fără haine,
Noi dormeam în cîmp
Floarea-soarelui bătea de mult în sînge
Nici nu știam a rîde, nici a plînge
Floarea-soarelui bătea, cu somn, în sînge.



CONSTANTIN TH. CIOBANU

dorul fîntînii nenăscute

Către visul beat de zbor
ce-l ridic și îl cobor,
saltul tău mai înspre moarte
e izvorul meu din dor.

De-aș cunoaște timpul rupt
cînd cu nașterea mă lupt
să desfac legenda lumii —
mersul tău pe dedesubt,

aș țîșni dintr-un catarg,
dintr-un gînd al tău mai larg,
cu un ochi fără odihnă
coaja cerului s-o sparg.

povestea podului

Peste veste, fără vreme
eu eram un Făt-Frumos.
Zîna-Zînelor din gene
m-a tăiat c-un ochi prin os

și-a zburat fără fărîmă
în uitare și-n tîrziu.
Anii sună pe sub lună
umbra ei, cărămiziu.

De prea tare așteptare
m-am răcit în uriaș,
că-n ureche-i veghe veche,
umerii de cer mi-s trași.

Pe sub creste tot mai crește
piatra-n mine înnoptînd
și cos calea cu spinarea
pînă arde ploaia-n vînt,

de se duce la răscruce,
legănînd pe-un dulce pat
liră în rostogolire,
mersul lumii vindecat.

opinii...

resurecția esteticii

Pretutindeni, astăzi, revigorarea esteticii e o realitate indiscutabilă și simptomatică, explicația stînd în nevoia de ripostă dată unor vremi revolute, ostile disciplinii, și în tendința de a se face astfel dreptate ; pe de altă parte, epoca preponderent tehnică reclamă, pentru echilibru, o contrareplică pe care estetica o poate oferi cu succes.

Ca orice fenomen în mișcare, chiar mai deschis decît multe dintre ele, estetica a suferit și suferă unele avataruri spectaculoase, momente de avînt și de regresiune, mai cu seamă în epoca modernă. Autoritatea lui Aristotel, apoi a lui Kant, relativa limită a funcțiilor esteticii în raport cu domeniile aferente au ținut-o într-o oarecare supremație și imunitate, adică i-au dat un caracter infailibil și, prin urmare, static. Modificarea împrejurărilor social-istorice și a mentalității a impus esteticii o adecvare care a fost și este un proces extrem de complicat, situînd la un moment dat estetica într-un mare impas. Și astăzi se vorbește de această răscruce. Mai întîi, atribuțiile esteticii s-au înmulțit, o dată cu includerea în sfera interesului ei a altor fenomene, dar nu a lipsit nici o tendință contrară : restrîngerea funcțiilor ei la minimum, pînă a se ajunge la concluzia stranie că estetica nu există ca disciplină filozofică. Lărgirea sarcinilor esteticii a dus la diversificarea curentelor și opiniilor care a avut un dublu efect : o anume instabilitate a punctelor de vedere care i-a zguduit certitudinile, dar și îmbogățirea cu diferite nuanțe capabile să cuprindă mai bine complexitatea problemelor esteticii.

In altă ordine de idei, mutațiile

„nu se dărîmă nici un cuib cînd e un cuib adevărat“

Excelînd și în critică, poetul Gheorghe Grigurcu a debutat cu o înzestrare pe care critici de neîndoielnică probitate i-au recunoscut-o imediat. „Poet de autentică vibrație și ținută intelectuală" (Șt. Aug. Doinaș), Grigurcu inculcă cuvîntului tensiunea dramatică a ideilor. El procedează ideogramatic, mallarmeean, realizînd printr-un aparent hazardat „coup de dés" efecte memorabile. Venit în poezie cu **Un trandafir învață matematica** (1968), la o vîrstă nu tocmai teribilă (peste 30 de ani), Gheorghe Grigurcu s-a oprit la o modalitate extremă de comunicare poetică — maxima concentrare, conștient că. dacă sub raportul formei poezia a devenit un fenomen relativ stabilizat, elementul imprevizibil și inedit rămîne pe mai departe conținutul. Cărțile sale de poezie — **Trei nori** (1969), **Rîul incinerat** (1971), **Salută viața** (1972) și **Inflorirea lucrurilor** (1973) — sînt printre lecturile cele mai dense de poezie românească actuală.

1. Am avut satisfacția de a găsi tratate într-o manieră personală, încă de la primul volum, motive fundamentale ale marii poezii dintotdeauna, amintindu-mi un adagiu din filozofia lui D. D. Roșca : „Efortul creator de cultură implică adesea o eternă reluare **oarecum** (s.n.) de la capăt !". Tentativa de a „recrea limbajul liric", (Al. Piru) înseamnă voința de a formula în termeni actuali vibrații umane, perene, și într-acest efort Grigurcu reușește să fie original într-o generație din care nu lipsesc reliefurile de istorie literară. Problematica omului, ideea de om, revine ca un leit-motiv. Noțiunile se dezvăluie socratic, nu o dată pentru semnificațiile lor antonimice. Paradoxele poeziei sînt paradoxele vieții („rîu vijelios adunat într-un pumn" sau „zgomotul infernal / e subțire, subțire, / un cîntec pașnic de libelulă", **Puternic ești**). Arta lui Grigurcu, cum lasă să se înțeleagă într-o **Ars poetica**, nu are pretenția răsturnării unor modele, nici nu ambiționează normative, ci ține la o precizare a raporturilor cu existența pe temeiul acelei **libertăți interioare enorme** (D. D. Roșca, **Existența tragică**) de care se bucură artistul, în special, și omul, în general. Poemul amintit are o tramă narativă (începe cu un „în timp ce...") ; „șanțuri", „morminte", o „piatră" ascultă un „vînt sterp" ; o procesiune morganatică dilatînd cinic apetitul celor „însetați". Citadinul obosit (**E mare oboseala**) nu savurează vinul pentru freamătul dionisiac ; în cupe stăruie apatia, „oboseala zilei" ! **Ziua** nu respiră antica grație solară ci o istovire de crepuscul. Foarte sever cu discursul liric, respingînd mai mult decît acceptînd cuvîntul, Gheorghe Grigurcu se oprește la semantemele cele mai rezonante (**Marină**). Un anume descriptivism indică, în realitate, un orgolios năzuind a-și multiplica obsesiile prin vers. Citi-

Retorica — repere în istoria conceptului

Se acceptă astăzi de către majoritatea cercetătorilor că retorica nu este de origine exclusiv grecească și că ea era cunoscută în vechea cultură — indică și chineză. La greci începuturile ei sînt legate de numele lui Empedocle, Tisias și Corax. V. Florescu, într-un foarte documentat studiu, Retorica și reabilitarea ei în filozofia contemporană, propunînd reabilitarea științei, crede că aceasta s-a născut din rațiuni practice. „Căderea tiranului Trasibul în anul 46 î.e.n. și reinstaurarea democrației a dat naștere la un val de procese privind revendicarea proprietăților particulare pe care și le însușiseră tiranii. Corax și Tisias n-au făcut altceva decît să redacteze îndreptare necesare părților de litigiu".

Alte teorii, însă, leagă apariția retoricii de originile limbii, ceea ce, firesc, ducea la concluzia că majoritatea grecilor se bucurau de o „înzestrare naturală" pentru artă, filozofie și vorbirea frumoasă". În realitate, nu s-a ajuns nici astăzi la o unitate de păreri în această privință și probabil nu se va ajunge din moment ce consideră necesar să dea o explicație proprie acestei probleme. Dintr-o idee neargumentată care circula foarte mult, s-au scris cărți pe această temă, despre retorică „fruct al demagogiei antice", s-au inspirat probabil și W. D. Ross pentru care retorica ar traduce „spiritul politic agresiv" al grecilor, Rousseau care-i căuta originile în „ambiție, ură, lingușeală și minciună" sau Chateaubriand care-o considera „fructul revoluțiilor". Mulți vedeau în retorică, însă, o creație a sofiștilor, „un mijloc prin care diavolul pierde neamul omenesc".

Antiretorica de mai tîrziu nu este în nici un caz străină de aceste teorii. Croce le va da chiar o dezvoltare nebănuită, cu urmări nu tocmai fericite pentru existența retoricii. Cicero, însuși, atribuia grecilor numai retorica de școală, cealaltă, nobilă, folositoare, considerînd-o creație latină. De aici, probabil, și distincția categorică pe care au făcut-o alții mai tîrziu : Roma însemna retorică, Atena, știință. Adevărul e, însă, că foarte mult timp conceptul nu era foarte limpede pentru toți, de unde și neînțelegerile cu privire la originile sale. Mai precis se confunda elocvența cu tehnica ei.

Toate aceste opinii despre începuturile retoricii, ar putea, eventual, să-și afle un argument chiar în activitatea unuia sau altuia dintre numeroșii oratori ai antichității. Ele ilustrează, totuși, cazuri particulare de la care nu se poate pleca în fundamentarea teoretică a problemei. Mai puțin, poate, teoria apariției și dezvoltării paralele a limbii și a retoricii, findcă, pe de o parte, ambele „garantează cunoașterea și comunicarea" și, pe de alta, epocile moderne demonstrează că revirimentul ultimei este legat întotdeauna de dezvoltarea și adîncimea cercetărilor lingvistice (astăzi, reabilitarea retoricii nu poate face abstracție de investigațiile semantice).

J. Bayet, făcea în cartea sa despre Literatura latină următoarea remarcă cu caracter mai general, dar, cred, foarte importantă pentru înțelegerea naturii specifice a discursului oratoric. „Dar orice scriitor în afară de atmosfera care îl învăluie are în spatele lui tot trecutul îndelungat al poporului său. De aici importanța fenomenelor de civilizație și de limbă chiar înainte de apariția unei literaturi scrise ; și asta mai ales pentru latini. Căci între data tradițională a întemeierii Romei (753) și cele mai vechi opere pe care le puteau citi romanii din epoca clasică — discursul din Senat al lui Appius Clanelius Caecus (280) și prima piesă a lui Livius Andronicus (240) — o lungă istorie formase temperamentul latin punîndu-l în posesia unei gîndiri, a unei imaginații și a unei limbi care i-au permis să continue și să îmbogățească, cu o deplină originalitate, literatura greacă".

Apariția retoricii grecești era legată de o convingere, de o nouă concepție despre om, după căderea aristocrației gentilice, de trecerea lui homo loquens în homo eloquens, cu toate consecințele ce decurg de aici ; retorica latină era o problemă de temperament. Tot J. Bayet reținea adevărul că „inteligența latină e foarte puțin speculativă ... și totuși e precisă și perseverentă, dar nu realizează decît realități și mai ales realități umane. Triumful ei este dreptul practic : problemele concrete pe care le pun fără încetare în societate existențele cele mai utile îi procură infinite ocazii de a se exercita ; compară, precizează, distinge neobosit ; dar oricît de subtilă ajunge să fie, se întoarce mereu la realități". Probabil aceasta să fie și explicația faptului că, la Roma, cei mai de seamă oratori erau avocați. Aici însă arta vorbirii era undeva apropiată lecturii, din moment ce aceasta se realiza de obicei, pe cale orală, în grupuri mari, prin așa numita „citire cu voce tare", din care cauză s-au și pierdut multe texte.

Dar ceea ce a contribuit efectiv la dezvoltarea uimitoare a discursului latin a fost, înainte de toate, limba. Dacă latinii nu aveau o inteligență speculativă, care ar fi ajutat la înflorirea dialecticii și a filozofiei, ci o gîndire practică, dar mai ales a realității umane despre care s-a amintit, aveau în schimb „o limbă emotivă și dramatică"... admirabilă pentru zugrăvirea acțiunii și a mișcării psihologice", precum și sensibilitatea și un foarte dezvoltat simț al ritmului, al cadenței și al proporțiilor. Știința pură a matematicilor grecești își afla un corespondent perfect aproape în această înzestrare a latinilor. Pentru aceștia retorica savantă era o problemă de tradiție, pentru că începuturile ei se pot descoperi, sub forme rudimentare desigur, în procesiunile religioase, sărbătorile orășenești, formulele magice în care erau frecvente acumulările de termeni, antitezele și simetria, o serie de precepte care atestau deja această libertate a exprimării.

În secolul I î.e.n .oratoria devenise deja un ideal. În Pliniu cel Bătrîn există această frază prin care, la moartea tatălui său, Metellus îi definea cîteva din marile ambiții : „A vrut să fie ostaș de frunte, orator desăvîrșit, căpetenie vitează, să ajungă la cea mai înaltă magistratură, să dobîndească cea mai mare înțelepciune, cea mai mare laudă ca senator, să strîngă cinstit o avere mare, să lase mulți copii și să fie omul cel mai de vază al țării sale".

Pînă la formula — „retorica este arta persuasiunii" — și ea destul de imprecisă și generală, drumul a fost, totuși, destul de lung. Foarte mult timp, nu s-a putut spune, așa cum procedează Polos din Gorgias, discursul despre retorică al lui Platon, decît că arta vorbirii este „una din ocupațiile cele mai alese" sau „cea mai frumoasă dintre îndeletniciri". Nu bănuia nimeni realismul acestei reflecții a lui Socrate : „Iar cînd încredințat de adevărul spuselor voastre, repet și eu că lucrul cel mai de seamă, pentru un om e să știe să țină un discurs frumos și bine întocmit în fața unui tribunal sau altei adunări și să tragi un folos de pe urma acestui discurs, îmi atrag tot felul de vorbe rele, atît din partea unora de aici, cît și din partea omului care se ține scai de capul meu și-mi dovedește mereu că mă înșel (conștiința sau demonul —

din cîmpul istoriei au avut influențe dintre cele mai ciudate în evoluția esteticii, observîndu-se o adaptare dinamică a acesteia la devenirea realității fără să renunțe la sistemul riguros de categorii care să reflecte legile fundamentale. Așadar, estetica nu s-a vrut niciodată o dogmă, o știință cu caracter sacral, dimpotrivă ea a dat dovadă de o mare elasticitate de la Kant încoace, deși nu au lipsit și intenții, declarate sau ascunse, de a se crea sisteme rigide. Ceea ce ne interesează aici e faptul că au fost cazuri de conjunctură care au pus estetica în mare dificultate. Iată, de exemplu, la noi: după formidabila „introducere" pe care ne-o face Maiorescu, în controversă utilă cu Gherea, în perioada interbelică estetica românească are de cîștigat enorm prin contribuții de prestigiu, aduse tot în focul luptelor de principii; dar urmează o perioadă de timp cind fostele exagerări estetizante dintre cele două războaie s-au transformat în exagerări sociologizante.

In ultima vreme la noi estetica și-a recîștigat autoritatea, reprezentanții ei valoroși, interni și externi, au fost puși în drepturile legale. Să reamintim cîteva cazuri: au fost restituite ideile estetice ale lui Maiorescu, avem la dispoziție Știința literaturii a lui Mihail Dragomirescu, sunt delimitate opiniile lui Ov. Densusianu, Paul Zarifopol, sunt puse în circulație edificiile esteticii lui Blaga, estetica lui Tudor Vianu; sunt un bun colectiv Prelegerile de estetică ale lui Ralea, Principiile de estetică ale lui G. Călinescu, sunt valorificate opiniile estetice ale lui P. P. Negulescu, D. Caracostea, D. Popovici, Ion Chinezu etc., beneficiem de studiile datorate lui Vladimir Streinu, Perpessicius, Șerban Cioculescu, Al. Dima, Liviu Rusu etc. Aria dezbaterilor estetice s-a lărgit prin legătura cu contribuțiile străine de notorietate, cum ar fi cele ale lui Hegel, Estetica lui Croce, lucrările lui Lukacs, Hartman, Albérès, L. Goldman, Jean Cassou, Wellek Warren etc. Celor de mai sus li se adaugă efortul esteticienilor noștri de astăzi: Solomon Marcus, Ion Pascadi, Marcel Breazu, Ion Ianoși, N. Tertulian, Gh. Achiței, Gh. Stroia, V. E. Mașek, Marcel Petrișor, Adrian Rădulescu, Amelia Pavel, Gr. Smeu, Radu Sommer etc. Avem un Dicționar de estetică generală — „prima încercare, în țara noastră, rară și pe plan mondial", cum afirmă autorii, se editează culegeri colective: Conceptul de realitate în artă, Esteticieni români, De gustibus disputandum, ca să le numim pe cele mai recente. Dar nu spune destul însuși faptul că ultimul Congres internațional de estetică a avut loc în România, la care esteticieni de prestigiul lui Etienne Sourriau, Joseph Gantner, W. Tatarkiewicz, Mikel Dufrenne au apreciat aportul substanțial al esteticii românești?

E plăcut să constați că estetica, vitregită o vreme, intră în drepturile sale firești, prin amploarea preocupărilor și prin rezonanță. Iată de ce e greu de înțeles parcimonia revistelor literare care, cu rare excepții, nu se prea arată ispitite de fenomenul în discuție. Publicațiile au nevoie de permanente precizări teoretice, actul estetic fiind, cum spuneam, de o mare complexitate, în raport direct cu diversitatea enormă a universului artei, care cere ca analiza estetică să se adecveze mereu la fenomenul artistic concret. Am văzut că principiile, categoriile și conceptele estetice nu sunt imuabile, ori autonome, independente de opera artistică, ci se raportează permanent la ea; de unde și mișcarea liberă și necontenită din perimetrul esteticii.

Satisfacția iubitorilor de estetică va fi deplină cînd efervescența discuțiilor se va extinde și la nivelul publicațiilor literare, în așa fel încît ele să devină acte cotidiene.

C. TRANDAFIR

---

torul este incitat la un dialog: „Prea mult să nu te apropii de cei dragi / în poezie vei găsi un om cu mult mai firav / decît sînt cei ce au născut-o". Poetul este deci ecoul puterii creatoare a celor mulți în care sălășluiește in statu nascendi poezia. Dar fără instrumentul perfect și rațional acordat ritmurilor celor mai fine, care este poetul, geneza poeziei ar fi utopică. Creația are nevoie de un principiu fecundant, pe lîngă datele primare, obiective. Fără creatorul-poet, himerele ar rămîne... himere! Intre poet și lume trebuie pus semnul egalității, în felul în care omul este egal omului. „Lumea ca teatru", motivul cu ascendență multiseculară, i se relevă poetului nu într-un sens abstract estetic ci într-unul palpabil, etic. Textul **Teatrului** nu trimite la mucavaua thaliei, într-atît de exploatată de poezia minoră. „Teatru" — adică mod de existență cu „invariabil unghi", imobilitate esențială într-o „liniște înșelătoare / ce nu poate dăinui", cu replici unde „nimeni nu mai crede-n sine". „Teatru" — adică absența vieții, izolare, înstrăinare. Or, poetul este finalmente un angajat profund. Ca Geo Dumitrescu altădată, Grigurcu invocă spiritul bizarului magistru: „Diogene ascultă cum se dezgheață lumina / și se descalță-n fața martorului neștiut / in timp ce lămpile rodesc oameni"! (**Lămpile**). Alte titluri — **Apolog**, **Oglindă**, **Casă la țară**, **Cerbul**, **Paradox**, **Imn vieții** — rotunjesc o sagace viziune poetică și filozofică. Un apolog superb: **Intunericul** („Intunericul hotărî să se nască / Scoase ochii privighetorilor, apoi / se prefăcu în iubire"). Poemul titular are o structură silogistică. „Trandafirul" dă nume candorii, purității, zonei afectiv-subconștiente a existenței, în vreme ce „matematica" (sau „triumfătoarea viață algebrică") ar fi rațiunea. Dacă „trandafirul" nu poate „învăța" „matematica", în schimb „matematica" (rațiunea) se cuvine a cultiva virtuțile mirabilei corole. Oricum însă, „matematica" nu va putea abate legitățile naturale ale plantei, care rămîn de nepătruns. poezia, evident, face elogiul florilor de roză...

2. **Trei nori** și **Rîul incinerat** conțin versuri de acute notații, semn că poezia prin natura ei nu poate fi decît ardere, chiar cînd flăcările sînt reci. Epuizat în tic-tacul mecanic al imediatului, poetul înregistrează monotonia inerțiilor diurne („A lua ceva a pune altceva în loc / — / A lua ceva a nu pune nimic / — / a nu lua nimic doar a pune / suspectat pînă și de providență". **Problemă**). **Sărbătoare**, **Am văzut ieri**, **Poartă amprenta**, **Acest dușman** adîncesc un dureros exil în real. Un rafinat ca Des Esseintes, Grigurcu cultivă artificiul dar nu pentru „beatitudinea îndepărtată într-un univers necunoscut". **Literatura** ca „vastă încoronare de clipe libere" și nu ca evadare dintr-un timp și loc abstract. Prin **rațiune**, chiar și **absența** (**Există**) devine o noțiune pozitivă: dar tot prin **rațiune**, certitudinea ultimă o dă **prezența**, acea „confuză nevoie" din noi de a „ucide ficțiunile" de orice natură (**I se părea**). „Nu se dărîmă nici un cuib / cînd e un cuib adevărat" (**O pasăre**).

3. **Salută viața**. Moralistul abia mijit în volumele anterioare emite acum cu nedisimulată voluptate („Ascunde-ți pustiul hărțuiește-ți aurul / dezlănțuie-ți soarele de care depinzi / salvează zurgălăii acestei prăpăstii agere", **Umanism**). Nu o dată exhortația mijlocește șarja îmbibată cu sarcasm (**Crepuscul burghez**, **Somn burghez** etc.) Poetul, doct în expresie, nu lasă impresia de livresc. Aluviunile din cultură fertilizează numai. Logician ireproșabil, Grigurcu se distrează răsturnînd raporturi logice formale; sînt îngăduințe pe care gîndirea și le ia singură, contemplîndu-se pe sine. Un poem ca **Semn de carte**, stilizat pînă la steril, se rezumă la două rînduri: „Și resignată se ridică frunza ce răstignise copacul, / atît de inofensivă încît i se-ngădui să ajungă la conștiință". Se află condensat aici clasicul motiv al ingratitudinii (ca în fabula **Toporul și pădurea**, din fondul de aur al poeziei). Și în **Laudă viața**, matematicitatea îl încălzește pe poet (**Căldura geometrici**). Alte poeme sînt pure dezbateri de teorie a artei (**Pledoarie**, **Poet și pictor**). Rimbaud, scrie autorul **Rîului incinerat**, „atingînd poezia poeziei / a tăcut". Sublimul precede tăcerii!

4. **Inflorirea lucrurilor**. Poetul exorcizează ca în folclor: „Trebuie o săgeată / pentru a copia infinitul / un ou incendiat / pentru a captiva o pasăre / zbaterea unei gîze / pentru a supune vîntul" (**Trebuie o săgeată**), reluînd tema sacrificiului de sine, mai exact a sacrificării celui mai pur pentru supunerea răului. Revin adagii din volumul de debut: „O roză a mîncat muntele / pe care te pregăteai să urci" (**Zi**). Ideea de poezie este reformulată cu multă plasticitate: „Atît de scurt ți-apare poemul: O așchie de gheață / în care a-ncremenit apa urîtului" (**Urîtul**). Intr-acest colocviu de esențe, adesea auster și criptic, care este **Inflorirea lucrurilor** „își răspund" nu „parfume și culori" baudelaire-iene, dar **cuvinte** și **noțiuni**, **lucruri** și **concepte**, printr-un continuu transfer de semnificații.

C. COSTIN

---

n.n.)... Cum o să știi ce discurs e frumos sau urît sau ce faptă e frumoasă sau nu, dacă nu știi ce e frumosul?". Și, firesc, în Antichitate la o definiție a retoricii s-a ajuns sau s-a încercat să se ajungă pe această cale a comentariilor despre frumos (chiar dacă se amestecau aici noțiuni morale, cu altele despre proporție, simetrie, eleganță etc.).

Cel care a încercat să impună, de fapt, ideea de retorică drept o știință a universalului a fost Aristotel. În tratatul său de Retorică vom intîlni aceste două definiții reluate intr-o formă sau alta cîteva veacuri la rînd: „Este deci evident că retorica nu aparține unui singur gen determinat ci că ea operează ca și dialectica și că ea este utilă. Acum obiectul său nu este atît de a persuada cît de a vedea starea probabilă a lucrurilor în raport cu fiecare întrebare, ceea ce are loc la fel în celelalte arte". Sau: „Retorica este facultatea de a considera pentru fiecare problemă ceea ce poate fi propriu persuadării. Aceasta nu este obiectul nici unei alte arte, căci fiecare dintre celelalte arte instruește și impune credința în ceea ce privește obiectul său; de exemplu medicina în ceea ce privește sănătatea și boala; geometria în ceea ce privește condițiile diverse ale mărimilor; aritmetica în ceea ce se raportează la numere și astfel pentru toate celelalte arte și pentru toate celelalte științe. Retorica pare, asupra problemei date, că poate considera, într-un fel, ceea ce este propriu persuadării. Iată ceea ce ne face să spunem că ea nu are reguli aplicabile unui gen de obiecte determinat". În fond, pe Aristotel îl interesează acea „stare probabilă a lucrurilor în raport cu fiecare întrebare", situație ce poate fi întîlnită în oricare dintre arte. Elementele proprii persuadării se află în această relație cu caracterul general al probabilității lucrurilor, ceea ce-i permite filozofului să facă o observație, surprinzătoare prin actualitatea ei: „De fapt discursul, în compoziția sa, închide un element independent al artei". Neoretorica contemporană, așa cum o înțeleg Ch. Perelman, Obrechts-Tyteca, G-rard Genette, Roland Barthes, V. Florescu, B. Munteano, J. Dubois, H. Trinon, Tzvetan Todorov, Henri Morier, F. Edeline, M. Minguet ș.a. indiferent că e vorba de gramatică, stilistică, semnatică, filozofie sau teorie literară, își află în această propoziție un punct de plecare.

Platon accepta în principiu o libertate a stilului retoric în ordinea și distribuția unui discurs, dedusă mai ales din faptul că părțile acestuia: exordiul, expunerea, demonstrația și respingerea nu constituie o artă prin simpla lor combinare și aplicare justă, ci, în primul rînd, prin dozarea și adaptarea în funcție de fiecare subiect și auditoriu. Dar, pentru Platon, virtutea oratorului trebuia să fie rostirea adevărului, nu a verosimilului. Și aici era departe de convingerile lui Aristotel. Deși dialogurile de cercetare și de investigație coincid în mare parte cu cele două metode recunoscute de Aristotel: dialectică și demonstrativă (retorică), Platon precizează o contradicție fundamentală, rezultată din faptul că retorica ar avea drept scop „determinarea unui act particular sau a unei conduite din punct de vedere juridic sau politic și intenționează să ajungă la o judecată practică și imediată". (Un comentariu amănunțit al acestui raționament, în esență fals, în Platon and the other companions of Sokrates by Georges Grote, London, 1865).

Atitudinea de neacceptare de către Platon a retoricii nu este izolată, în fond filozoful participă activ la o dispută care împărțea intelectualii între această disciplină (mult timp considerată o simplă metodă, mai tîrziu ambiționînd să se constituie într-o știință) „care se adresa mulțimilor și accepta sentimentele cunoscute dinainte și le trata în cea mai mare parte ca probleme particulare, — și dialectică în care cîțiva aleși dezbăteau între ei probleme generale". Esto memorabil dialogul dintre Socrate și Fedru.

Dialogul reproduce exact concepția lui Platon despre mecanismul însuși al persuasiunii. Filozoful concepe un om de o înțelepciune perfectă, care cunoaște întregul adevăr, despre care ceilalți nu au decît idei eronate. Cum însă între orator și ascultători trebuie să se stabilească o armonie perfectă „de credință și de caracter", primul va fi necesar să cunoască el însuși, cu alte cuvinte să coboare pînă la ignoranța auditoriului pe care-l va convinge de falsa credință și-i va deschide drumul spre receptarea adevărului. În felul acesta pentru ceea ce Platon va numi o „artă a retoricii" se descoperă cel puțin două postulate: o știință a psihologiei, absolut necesară atît în principii, cît și în detaliile ei, și o acceptare a foarte variatelor forme de discurs, în funcție de fiecare clasă de spirite.

Rezervele cu care se întîmpină, însă, de obicei, scrierile lui Platon pe această temă a retoricii, tot de aici pleacă. „Mai întîi el include întreaga bază a științei sau teoriei pe care se bazează arta: există o filozofie a retoricii, clasificată de un teoretician — mai degrabă decît o artă a retoricii pe care ucenicii s-o învețe de la un maestru. Să înveți respectarea anumitor reguli și precepte, este un lucru; să arăți rațiunile pe care se bazează acele reguli, este altul... In al doilea rînd Platon, definind arta retoricii, include nu numai bazele ei științifice, ci și aplicarea la baze particulare, care aplicare se află dincolo de domeniul, atît al științei, cît și al artei și nu poate fi redusă la nici un fel de regulă" (George Grote). In felul acesta, dacă concepția retorilor despre artă era prea îngustă, a lui Platon despre retorică era prea largă. Nu vom aminti acum toate definițiile pe care le întîlnim în dialoguri. Retorica rămînea și în veacul lui Platon obiect de controversă. Înțeleasă mai mult ca o metodă de convingere, sugestia aristoteliană a considerării ei și sub raportul valorii artistice fusese uitată. Așa, cum mai tîrziu o va uita B. Croce, pentru care, în Estetica sa, ceea ce modernii numesc retorică „conține ceva mai mult și mult mai puțin decît ceea ce anticii înțelegeau prin același cuvînt". Ornatul sau teoria elocvenței era numai un capitol al retoricii antice. „Aceasta considerată în ansamblul ei, consta propriu-zis, într-un manual și un breviar pentru avocați și oameni politici și se referea la două, trei genuri (judiciar, deliberativ și demonstrativ) furnizînd sfaturi și oferind modele celor ce ar fi vrut să producă anumite efecte prin intermediul cuvîntului".

Atitudinea lui Croce față de retorică este cunoscută. Din definiția foarte largă dată acesteia de către Platon, esteticianul nu reține decît ideea științei practice, care, evident, venea în contradicție cu concepția sa despre artă ca formă pură. In orice caz, retorica antică, în care chiar și Platon vedea, datorită forței de convingere, libertatea cetății, nu putea fi numai un „conglomerat de cunoștințe", fie el și de natură diversă. Trebuie să avem în vedere mai ales larga fundamentare teoretică, filozofică, psihologică și literară a acestor zise cunoștințe, fiindcă altfel n-am afla nici o explicație mișcării de reabilitare și recrudescenței ideilor retorice în epoca contemporană.

Chiar dacă n-a fost propice înfloririi retoricii, deși ideea e mult prea ușor acceptată, evul mediu aduce schimbări esențiale conceptului acestei științe. Ea nu mai constituie un „ideal formativ", precum în antichitate, dar nici nu e străină vieții publice sau cercetărilor teoretice, așa cum se crede, în general. V. Florescu observă un adevăr, anume că în această perioadă retorica „se transformă în chip fatal într-o artă a prozei, așa cum poetica este una a versurilor". De fapt este începutul procesului de literaturizare a retoricii. Disciplina se descompune într-o serie de alte ramuri, care-și vor cîștiga independența: ars ornandi, scribendi, predicandi etc. În special ars predicandi, în evul mediu, tinde să se suprapună peste conceptul inițial. Fiindcă retorica își lărgește nebănuit de mult sensul, pînă la a accepta sau a i se impune discipline foarte îndepărtate de spiritul său antic.

In L'humanisme médiéval et les bibliothèques des hmanistes italiens au XIV-e siècle, vorbind despre rolul lui Petrarca în revoluționarea culturii italiene și a celei europene, G. Billanovich scria: „De fapt, pentru a arăta cît de larg și de variat a fost cîmpul lor de acțiune, [al umaniștilor — n.n.] citez aici cîteva intervenții revoluționare ale lui Petrarca în disciplinele foarte distincte ale purei retorici: istoria literaturii latine, istoria veche, arheologia. Și chiar în cîteva alte discipline care apăreau mai curînd îndepărtate de retorică: geografia și arhitectura". Artă de a vorbi bine, la început, îndreptar teoretic și practic, retorica se îndepărtează în cîteva secole, atît de mult de înțelesul ei inițial, încît acceptînd în sfera sa discipline ca istoria literaturii, critica și teoria literară, ba, mai mult, am văzut, istoria veche și arheologia, va sfîrși prin a-și încheia existența oferind ea însăși, principii teoretice acestor discipline.

Retorii evului mediu au continuat să privească ca un model de perfecțiune antichitatea. Prin cercetările lor au fost descoperite în 1345 în biblioteca din Verona, două scrisori ale lui Cicero, Ad Atticum și Ad Brutum. In Franța în 1282 se traduce Retorica lui Cicero și sub titlul Retorica lui Marcus Tulius Cicero se traduc două cărți din De inventione și Retorica ad Herenium. In Italia, o traducere din Retorica ad Herenium datează din 1254—1266, cunoscută sub numele de Fiore di Rettorica: cîțiva ani mai tîrziu Brunetto Latini dă o prelucrare după De inventione a lui Cicero. Interesul pentru astfel de lucrări, e adevărat, venea și dintr-o tendință nouă a preocupărilor de limbă. Dar, important este, din punctul de vedere al metamorfozării conceptului, faptul că retorica se constituie deja într-o tradiție.

Criza retoricii în evul mediu nu fusese, deci, o pierdere a strălucirii de altădată, ci un moment al istoriei acestei discipline. O negare a culturii antice în această perioadă am văzut că n-a existat. Interesant de consemnat, din punctul de vedere al acestei cercetări, sînt două lucruri: retorica continuă să fie și în Renaștere reconsiderată sub aspectul unei culturi filologice (încă o dovadă a continuității), deși e exagerat a se afirma că nu datorează nici acum nimic vieții politice și, pe de altă parte, continuă procesul de literaturizare. In tratatele de retorică ale Renașterii apar și primele inovații, mai ales în încercările de-a o reduce numai la elocutio sau de-a o apropia mai mult de poetică decît de dialectică: De ratione dicendi de Juan Luis Vives (1533); De artificio ciceronianae orationis de Georgio de Trebisonda (1435) sau Della rhetorica de Francesco Patrizio (1526). Mai curioasă este observația lui B. Croce, pentru care, neexistînd progres în artă, arta fiind intuiție și intuiția individualitate, retorica și știința, în general, n-au depășit „cercul ideilor antichității, nici în Evul Mediu, nici în Renaștere". Lucru numai pe jumătate adevărat, însă, din moment ce Croce însuși s-a îndoit adeseori de existența adevărurilor definitive.

Variațiile conceptului de retorică, de la un autor la altul, ar fi greu de urmărit. Definițiile impresionează, dar nu în primul rînd prin originalitate, ci prin numărul lor, mai ales după constituirea disciplinei într-un corp de doctrine. Dar, într-un fel, împotriva celor spuse de Croce, o hegeliană topică transcedentală a retoricii trebuie să aibe în vedere locul conceptului în sensibilitate și nu exclusiv în intelectul pur. Legile și preceptele nu s-au opus libertății de gîndire, ci au exprimat-o. De aceea, umanismul neoretoricii contemporane înseamnă nu numai reactualizarea cuceririlor lumii greco-latine și a civilizației ei excepționale, ci și o ipostază nouă a ceea ce un autor numea „progresiva deschidere".

Aurel SASU

...controverse

LA POIANA

ION



ISTRATI

Am mîncat pe fugă în biroul președintelui, în care mi s-au adus o ciorbă și o tocăniță de la bucătăria din curte unde, de regulă, se gătea pentru tractoriști. Rămas apoi singur, cu vreo trei vrafuri de scripte clădite dinainte, pe masă, am apucat să studiez și să mă documentez asupra dezvoltării multilaterale a unității agricole.

O monografie destul de succintă, alcătuită c-un an în urmă, cu prilejul alegerilor de deputați pentru Marea Adunare Națională și pentru sfaturile populare, ca și dările de seamă anuale și procesele verbale de la ultimele adunări generale, împreună cu celelalte documente privind aspecte economico-financiare, m-au pus, treptat, în tema consultației.

Din toate, am înțeles că, deși cunoștințele de ordin istoric ale oamenilor din partea locului nu izbuteau să traseze retrospective mai departe de ultimii moșieri, de pe la finele secolului trecut, existau totuși în circulația rurală și destule povești și legende închegate din plasma creațiilor folclorice, iar vreo cîteva le mai țineam minte de la tata și de la mama.

Acestea, laolaltă cu alte categorii de literatură și artă populară în care, desigur, fantezia se amesteca cu fragmente de viață reală, trăită de povestitori anonimi și transmise de la o generație la alta, îndreptățeau credința celor ce susțineau că, oricum, nucleul satului Poiana Mărului își avea obîrșiile în foarte străvechi așezări, la loc de luminiș și în inimă de poiană mîndru sprîncenată de fagi, de bungeturi pletoase și negre brădișuri.

Va fi trecut astfel falnic, pe aici, demult, demult, bălan la chip și cu ochii lui frumoși, albaștri, venind călare tocmai de pe valea Izei maramureșene și trecînd peste scările cele înalte, de piatră, ale Carpaților violeți, copt la minte, copt la os și cu paloș de foc la cingătoare — însuși Dragoș-Vodă cel Vechi, nu departe de goliștea dintre codrii merei de-atunci, unde și azi mai izbucnesc, uneori, în nopțile întunecoase de vară, vîlvătăi de roșii flăcări și or fi fost apoi durate, in cele vechimi, Curțile Zmeilor care, zic poveștile, aveau aci palate îmbrăcate cu aur și arginturi și cu nestemate. Salutare, străbune pajiști sfințite ca roua dimineților altor dăți!

Salutare, lunci mătăsos înverzite, smălțuite cu flori de bun miros purtătoare!

Salutare, munți înegurați și trufași cu fruntea semeț înălțată dincolo de clăbucii de fum ai nourilor, sus, înspre piscurile de azur ale cerurilor!

Pe-aici, vor fi slobozit cîntare buciumele păstorilor și vor fi răsunat glasuri de trîmbițe, iar din sălașurile înșirate hirmuz pe firul apelor de cleștar, din codretul munților și din adîncul văilor, îi vor fi ieșit în întîmpinare pîlcuri-pîlcuri de moșnegi, sprijinindu-se, în urma căruțelor, în toiaguri, gospodari în putere, zdraveni flăcăi cu brațele de criță și cîrduri de harnice neveste și stoluri-stoluri de hăituște bălăioare, — cu ochii de cărbune, cu obrajii ca spuma și cu gura cît cireașa hultuoană — fetele!

Inainte de-a descăleca, cică, slăvitul voievod, cu fața zîmbitoare și ferice ca soarele din cununa amiezii, le-a urat tuturor „bun găsit și bună pace". Apoi s-a pedestrit și le-a gustat din săracele bucate ce i s-au înfățișat stînd îndelung la voroavă și la sfat de chibzuință; iar după aceea, cătînd un loc anume potrivit, ar fi mușcat cu ascuțișul săbiei o brazdă de pămînt, plantînd acolo, în milostivita țărînă, un puigan de măr!

Astfel rodi aici, curînd desfătat în lumină, un măr rotat, voinic, crescut în voie, cu merele cît sînii de codană rădășeancă, albe la miez, zemoase și dulci înmiresmate, cum n-au mai fost asemenea pe lumea asta alte mere niciodată!

Cu vremea, au tot cutreierat pe-aici prădalnice oștimi străine, rîvnind la dulceața frupturilor noastre cu grea anevoință și cuminte migală agonisite de băștinașii ciobani și de răscolitorii brazdelor. Și foc i-au dat cîrdurile migratoare și satului și mărului bătrîn, așijderea, în dese rînduri, spre a lăsa în urma urgiei lor numai cenușă. Dar oamenii au înfipt la loc, în pămînt, sărmanul trunchi pîrjolit și mărul iar și-a redobîndit viaga, înflorind mereu tot mai îmbelșugat de poame în fiece primăvară. L-au ciopîrțit iarăși de crengi urdiile vrăjmașe, l-au despuiat de coajă, dar degeaba: mereu zîmbea la soare, în fiece aprilie, cu ciucuri de flori mașcate, cu albele-trandafirii petale și cu staminele de aur! Chiar dacă mîna de păgîn l-ar fi îngropat pînă la gît în veșnica țărînă, și foc îi da, ungîndu-l cu catran, el încă se tămăduia din nou de răni și de arsuri și vesel iarăși se dezbobocea și da în verde frunză! Inainte de-a muri de bătrînețe, ar fi slobozit din rădăcină urmaș care să-i ducă numele și faima în viitorimi. Și cică așa ar fi odrăslit, prin veacuri de mult răpuse, și s-ar fi înălțat tot mai teferi și mai dornici de viață și tot mai împomați cu năzuite roade, merii cei crețești zămisliți din ființa celui dintîi, ajungînd biruitori și trainici și tot mai mulți pînă la împoporarea lor în livezile triumfale ale anilor aceștia!

*
* *

Ceteam monografia, nu știu de cine astfel ticluită și, visînd, cu gîndurile duse, împrăștiate prin aburii de legendă ai timpurilor demult călătorite, am surîs. De bună seamă, referirea la descălecatul dintîi și la împrejurările plăsmuite în legătură cu originea numelui satului nu putea fi decît o poveste ca atitea altele la fel cîte, într-una, colindă Moldova! O născocire pe care istoria, categoric, nu numai că n-o acreditează, dar chiar o refuză — „Și totuși — îmi ziceam, făgașul întortochiat și neguros care duce înspre dezvăluirea tainelor, înspre aflarea adevărului, e luminat, la început, doar de-o simplă ipoteză! Aceasta poate avea proporții hazardate și riscurile unei aventuri, dar atîta timp cît ea nu eșuiază și nu se dovedește falsă, trebuie folosită. Eventualele contestări și prăbușiri de care, din diverse cauze, e posibil să aibă ulterior parte frumoasele noastre supoziții, se pot produce, dar a visa la întinderile istoriei și semnificațiile ei profunde, a încerca să fim și profeți care să propovăduim trecutul glorios, e totdeauna omenesc și, mai ales, e înțelept și e necesar. Nu am știință cum și pînă unde anume a pătruns cercetarea istorică într-un domeniu ca acesta, dar mi se pare că încă n-a ajuns întotdeauna la certitudine în a reconstitui ceea ce a fost odată. De altfel, cu toată rîvna și bunele intenții care ne animă în sfera de sintetizare a trecutului, în special, al celui mai îndepărtat, deseori nu depășim zona probabilului, a verosimilului. In consecință, pînă a-și băga nasul peste tot, pe linia de reliefare a rolului indivizilor, de înfățișare a caracterelor umane, istoria, ca atare, a făcut și face mult mai puțin decît a întreprins și izbutește literatura!".

Din toată această osteneală, să-i zic, filozofică și de pe ghețușul filozofajului pe care tocmai, pare-se, prinsesem să alunec, mă scoase, nu înainte de a frunzări încă vreo cîteva alte pagini, — un om nant, lat la făptură, care intră, smorcăindu-și c-o mînă nasul roșu și greblîndu-și, cu cealaltă, puținul păr de pe cap.

— Hai, noroc, tovarășe Negruț, vorbi fornăit acesta, gîfîind, tropăindu-și bocancii și scuturîndu-și-i de zăpadă. Eu-s vicepreședintele Fecioru! se prezentă el, fără să-mi întindă dreapta, oprindu-se lîngă colțul biroului și răspîndind în preajmă un miros sănătos de sudoare. Nu dau mîna, că-s răcit cobză și țîșnesc șuvoaie microbii prin ocnele iestea de nări ale mele ca aburii de la locomotivă. Abia m-o lăsat soția s-o șterg de-acasă, de după sobă.

— Și eu sînt cam răcit, tovarășu'...

— Fecioru! îmi aminti el. Fecioru Pantelimon! Cu toate că, de-amu înainte, așa fecior ca mine, la 56 de ani...

— Arăți încă destul de bine, tovarășe.

— Psst, — făcu el și zîmbi ștrengărește ducînd arătătorul la buze. Să nu v-audă soția mea, că se strică de rîs! Nu! Nu mai este cum a fost. Nu-i putere, tovarășe Bob Negruț! Unde n-am eu anii dumitale?! Părea un om deschis și jovial, plin de neastîmpăr și vorbareț, deși pe chipul smead avea scrisă o urmă de abia perceptibilă mîhnire.

— De-aș ajunge și eu sănătos vîrsta dumitale! cercai să-l liniștesc cu o voită însuflețire.

Vicepreședintele își clătină cu amărăciune capul brumăriu și prelung și suspină:

— Tare-aș vrea să stăm noi atunci de vorbă! Sînteți tînăr, nu știți ce v-așteaptă, — mai oftă el aruncînd căciula pe marginea ferestrei și lăsîndu-se pe-un scaun. Femeia, tovarășe, e ca soba, ai auzit dumneata?

— Nu, ascult!

— Că soba, — reluă el gluma sa cam nu știu cum, dacă n-o bucșești bine cu lemne, dacă n-o înfunzi gospodărește cu esență tare, nu se-ncinge, nu dă căldură! Dar de unde atîta combustibil? Că mai bine decît ne făcea asta... natura, cu cîte zece degete la mîini și zece la picioare, ori, decît ni s-ar schimba dinții vechi cu alții noi, mai degrabă se gîndea la altă comedie.

Am surîs pe cît îmi permitea să surîd de mărturisirea lui și-am încercat apoi să-l mustrez cu blîndețe.

— Asta mi se pare că e un fel de modestie exagerată din partea dumitale.

— De ce?

— Simplu. Vrei să minimalizezi o stare de fapt cu scopul de a fi combătut și de a te convinge că lucrurile, în realitate, stau mult mai bine.

— Așa fac numai femeile, tovarășe inginer Negruț.

— Numai anumite femei, am subliniat eu. In special, cele așa, ceva mai tomnatice, care cochetează cu vîrsta, prefăcîndu-se că au, să zic, 40—45 de ani cu intenția ca interlocutorii să protesteze, să le mai reducă în mod simțitor numărul!

Pantelimon Fecioru răsuflă cu inima la loc și nu-și îngădui să adauge nimic altceva decît să schimbe vorba.

— Și aici, la noi, cum vă pare?

Intrebarea mă bucură.

— Dumneata ce părere ai? Am să mă descurc?

Iși roti ochii prin cameră și sculîndu-se țeapăn, mă privi solemn, scăpînd fără vrere glasul pe nas:

— Cum s-o dau eu ca s-o potrivesc? zise el cu înduioșare. Aici, la noi, în mod sigur, n-o să muriți de foame! Numai să aveți ce mînca!

— Ești cel mai mare pișicher, tovarășe Fecioru!

— Nu, — negă el. Eu sînt doar vicele. O să-l cunoașteți abia de la o mîine—poimîne încolo și pe președinte.

— Tovarășul Ene Boz?!

— Boz?! se miră el și se sprijini țanțoș de scaun. Aista-i vin dacic! Bătăios foc, călare pe situație, judecă și dumneata restul!

— Sincer să fiu, mor de curiozitate să-l cunosc!

Vice-președintele mă privi apăsat în ochi, voind parcă să mă scormonească pînă în fundul inimii:

— Nu vă grăbiți cu decesul înainte de-a da ochii cu tovarășul Hurcă de la cooperație! Dacă-o vedea că, într-adevăr, aveți de gînd să vă săvîrșiți din viață, cel puțin să vă deie o referință mai favorabilă, să n-aveți greutăți măcar pe lumea cealaltă cu încadrarea în producție.

— Aaaa, mă prefăcui a-mi aduce aminte cu întîrziere. E vorba de președintele ăla...?

— Ăla, ăla, mîrîi, cu glas tremurător, Pantelimon Fe-

mai fur cîte-o mireasmă

Mai fur cîte-o mireasmă ca să mă-nșel, mai rup
Din beznă cîte-o creangă — să mă inunde zarea.
Vremelnicei argile nu-i trebue visarea,
Nici spiritului cîrja unui trup.

Ci undeva-n adîncul cețos și ancestral
Se pregătește-n taină o nuntă : viclenia
Acestei cărni precare — visîndu-și veșnicia —
Cu pînda unui vierme virtual.

rotirea-a noua

Fîlfîitoare pasăre sau vis,
S-aude cum, după rotirea-a noua,
Își ciugulește de pe aripi roua
Și-apoi despică orizontu-nchis.

Pleoapă-albastră sus — întregul cer,
Pleoapă neagră jos — întreaga terră.

Metalică privire, și severă,
Se prăbușește din înalt eter

În Styxul ce-și sfîrșește, cu suspine,
Îmbrățișarea-a noua în destine.

azururi

Săpînd in malul umbrelor mereu,
Boltesc sub vis nocturn azurul meu.

Vrînd să respir ca istmu-n ocean
Boltesc și un azur cotidian.

În preajma sinei mele, deodată,
Crește-un azur de sticlă colorată.

MĂRULUI *)

cioru, — care nu numai că-i în comitetul executiv raional, dar răspunde, pe linie de stat, chiar de noi, de cei de la „Ion Creangă".

Sc vede lucru că dădeam cumva semne de frămîntare lăuntrică, fiindcă vice-preşedintele, mai mult spre a desface firul întîmplării neobişnuite de care era clar că auzise, întrebă :

— De ce n-aţi luat arpagica ceea?

— Arpagică? Numai dracul ştie ce era aia !

Pantelimon Fecioru se urni şi din cîţiva paşi ajunse în faţa ferestrei, prinzînd să caute cu ochii undeva afară. Mă ridicai şi eu descurajat de pe scaun şi mă întreptai tăcut tot într-acolo, nepricepîndu-mă ce se cuvine să spun şi ce nu. In curte, pe crengile mlădii ca date cu var ale unui mesteacăn sprinten care părea a-şi fi împlîntat rădăcinile sus, în lucirea palā a cerului după amiezii, se rînduiau, dîrdîind de frig, vrăbii ciripitoare, care ţiriiau mărunţel. Mai departe, prin lumina cenuşie ce curgea dintr-un văzduh coborît şi parcă afumat, se desluşeau, în răstimpuri, zboruri spăimoase de ciori şi se ghiceau croncăneli aspre de corbi şi ţipete vlăguite de stăncuţe şi ciuvici.

— Eu mai mult n-am ce spune ! vorbi stins, ca pentru sine, vice-preşedintele, sesizîndu-se de starea mea sufletească. Ii băiat bun, îi foarte bun, dar acolo la dînsul, la cooperaţie ! In chestiile agrare, însă, nu dai pe dînsul nici o ţigară ! Ii crescut, neam de neamul lui, la oraş, pe piatră, ce mai ciganiga?! Cînd îi vorba, concret, de agricultură, n-are nici măcar aşa, niscaiva amintiri din copilărie ! Cu toate că, pe undeva, simţeşti că vrea să facă şi el ceva, din toată inima, zău. Numai că, stilul ista de muncă, nu ţine. Vă-ntreb eu aşa : are ceva iepurele vreo legătură cu smochina? Pe sănătatea mea că dacă are, să ard eu aşa cum arde ţigara ceea a dumitale ! Zi-i, nu Hurcă! Zi-i Incurcă !

Ne-am reluat locurile pe scaune, apoi am întrebat înăbuşit :

— Spune, spune mai departe, tovarăşe vice-preşedinte ! Acesta închise o clipită ochii, după care îşi şterse sudoarea de pe fruntea lucie, osoasă şi repetă mocnit :

— De unde nu-i nici dumnezeu nu cere ! Uite, an toamnă, bunăoară, l-o prins un şiroi de ploaie colea-n deal, pe lîngă librărie. Fiindcă era fără **chielea** ceea de cauciuc, intră busna, să nu-i ude straiele, la Ghiţă Viţelaru. Spuie-vă şi Jeniţa lui Monea, responsabila comisiei de femei, că era şi dînsa acolo de faţă. Ghiţă Viţelaru era dus la vie, o dat acasă numai peste Profira, nevastă-sa. Spăla într-un străchinoi, în tindă, unde li-i bucătăria, nişte gulii şi le tot zvîrlea, una cîte una, într-o oală pe plită. „Bună-ziua", „bună ziua", „bucuroşi de oaspeţi", „poftim", — în fine, n-are ce face tovarăşu Hurcă şi o întreabă : „Dar ce faci, tovărăşico ! Pui ridichile alea la fiert ?" „Nu-s ridichi, tovarăşe Hurcă", — unde face Jeniţa. Is gulii !" „Aha, — crezu el că pricepe şi zice. Sînt gulii, sigur, da-s mai mici !" „M-de, cum se-ntîmplă tovarăşe, zice şi Profira Viţelaru. „Mari mititele, Ghiţă le mănîncă la iuţeală, nu alege !" „Ghiţă e porcul, nu ?" — „Cum porcu' tovarăşe ? ! a sărit şi-a prins a chicoti femeia. Ghiţă-i omu'meu, bărbatu-meu !" „Femeie, — se sborşeşte Hurcă, zici că nu-s ridichi, ci-s gulii, înseamnă, mai pe româneşte, că-s cartofi. Nu mă duci pe mine cu preşul !" Şi ca să-i dovedească femeii că aşa-i cum a spus el, hîţ ! o gulie din oală ! O duce la gură, — muşcă dintr-însa, crănţăneşte oleacă, stupeşte şi zice : „Cartof toată ziua ! E-un cartof ceva mai dulce, dar e cartof". În zadar şi-o căznit gura şi Jeniţa lui Monea să-l facă să priceapă că erau gulii.

— Mă rog, mă rog, nu ştia, omul, ce vrei ?

— Cum, ce vreau ? zise Fecioru indignat ridicînd uimit ochii şi încinzîndu-se şi la obraz şi la vorbă. Vreau aşa ! Mie să nu-mi vie, ca-n octombrie trecut. Acopeream gardul cel ridicat de la vale de pompă. S-o fost tăiat la noi un brad care se cam uscase şi-am fost făcut şindrilă din el, mai aveam nişte resturi de şiţă de asta nu ştiu pe unde şi hai s-o batem pe gard ; că se porniseră troahna şi zloata şi ploua pe bietele vite. Mă pomenesc cu tovarăşul Hurcă. Vine se uită, dă din cap mînios şi mă cheamă : „Dumneata cunoşti decizia 41023 a Ministerului Agriculturii ?" „Cunosc" am zis. „Şi-ai citit şi anexa elaborată pe baza priectului tip aprobat de DSAPC-ul regional ?" „Cetit" Şi-i trag ca la carte şi-i spun de scheletul de rezistenţă, de fundaţii în soclu, de şarpantă, de stîlpi cu cleşti şi contrafişe, — el nimic. „Decizia, tovarăşe, zice el, precizează clar că învelitoarea se face numai cu plăci din azbociment pe astereală ?" — „Dar oare cu şindrilă, dacă n-avem azbociment, nu-i bun ?" îl întreb. El, nici s-audă ! Şi dă-i cu sarcini, dă-i cu teorie, dă-i cu ameninţări. dă-i cu decizia. Mă înfurii şi-i zic : „Nu te supăra, tovarăşe Hurcă, dar noi cu decizia 41023 şi cu anexa **deseapece**-ului care au, total, cu adresa sfatului şi cu instrucţiunile, 34 de pagini bătute la maşină, grajdul nu-l putem acoperi !" O sărit ca fript. S-o dus bodogănind, ne-o beştelit la sfat, o venit cineva de la raion, s-o lămurit, în fine, treaba ! Uite-aşa-i el. Cu mine nici în ziua de azi nu prea stă de vorbă cînd vine pe-aici. Numai cu contabilul-şef Vîrtosu ce se mai înţelege.

— Dar cu preşedintele ?

— Nici cît cu mine, — zise Fecioru şi completă imediat spre a-mi spulbera surprinderea. Fiindcă preşedintele e-un soi de om aşa care cînd în capul lui se pune contra dar, aşa, cu tărie, la mai tot ce nu-i aprobă alţii, apoi îşi croieşte singur drumul după feleşagul lui.

— Şi reuşeşte ?

— Ba bine că nu ! Reuşeşte, de ce n-aş spune-o, şi contabilul-şef, dar aista ce face ? De cele mai multe ori, se pleacă orbeşte şi se supune ca mielul la tot ceea ce spun alţii. Aşa-i el. Alţii izbutesc numai dacă au protecţie ! Aşa-i lumea !

Nu mă prea mulţumeau concluziile vice-preşedintelui.

— Şi după părerea dumitale, care ar fi calea cea mai indicată ? l-am întrebat. În loc să-mi răspundă, schiţă o mişcare din mînă, care voia să arate că problema nu-i era clară nici lui.

— La urma toată, — reluă el, totuşi, peste puţin, — mă gîndesc că, deseori, izbuteşte omul şi aşa, şi-aşa, şi-aşa !

— Adică pe toate căile ?

— Cam aşa-i, întări el, nu chiar cu destulă convingere. Numai cu condiţia că, dac-ai apucat-o pe-un drum, apoi să te ţii pe-acela, să n-o clinteşti nici hăisa, nici ţala, c-ai dat în şanţ şi-ai scrîntit-o !

Se sculă din nou de pe scaun şi scociorîndu-se la buzunarul flanelei de pe dedesubtul sumanului şi cojocului, scoase un ceas care atîrna de-o cureluşă şi constată, ţiţîind din buze.

— Tţ-tţ-tţ ! s-o făcut de trei, Feciorule ! Nu, tovarăşe inginer ? ! De mîncat aţi mîncat ? N-aţi mîncat! Hai, să mergem !

I-am explicat că servisem prînzul, el, însă, nici nu voi s-audă.

— Dar ce, soţia a sucit gîtul la o gobaie odoleană aşa, pe gratis ? Noooo, tovarăşe ! Am împintenat un foc îndrăcit şi-n casa cea mare unde o să dormiţi la noapte. Noooo, dacă, ferească sfîntu', mă-ntorc fără dumneata, mă fugăreşte soţia de-acasă cu melesteul.

Îmi era penibil să-i refuz invitaţia. Cu toate acestea, căutai o scăpare, fiindcă, în tot cazul, nici nu voiam, aşa, să-l importunez şi am zis :

— Lasă, tovarăşe Fecioru ! Altă dată. Acum e şi în preajma sărbătorilor. . .

Nu dădu înapoi de loc.

— Ce sărbători ? vorbi el cu supărare. Sărbătorile-s cum şi cînd şi le poate face omul. Că, decît ne lăsau burghezii şi moşierii şi cei dinaintea lor atîţia sfinţi în calendar, mai bine, iaca, unul ca prinţul Necrasu, care a avut moşie şi pădure pe-aici şi-o burlăcit vreo 50 de ani numai prin Franţa şi Anglia, nelăsînd nici o odraslă în urmă ; mai bine, zic, ne lăsa moştenire ceva acareturi pe-aici. Nişte case mai hacana, nişte grajduri barosane, o moară ceva, vreo uzină electrică.

— Mai trăeşte prinţul ăsta ?

— Nu, o nebunit în '949 la Bucureşti. Nici pînă atunci nu era el teafăr. Se cam scrîntise încă de cînd cu reforma agrară din '945 şi nu-l mai scoteai din boii lui : mereu se credea prin '926—927, aşa că vorbea singur cu generalul Averescu, în legea lui, juca şah cu unul, ministrul Balica, chestiuni. Nu l-am văzut în ochi niciodată, avea un **feşter** neamţ, un fel de chihaie care ne belea şi-i trimitea cîştigurile, ca şi lui Hanibal Berza, dar despre prinţ lumea zicea că el, domnule, pretindea că i se cuvin şi moşie şi păduri şi tot ce mai avea moştenit şi că ţăranul, ce ? Ţăranul trebuie doar să simtă mereu pintenul în coaste, că-i ca harmasar" nărăvaş şi are nevoie de bici : dacă i-ai slăbit zăbala, se joacă cu tine şi te trînteşte. Ei, cînd o văzut că noi, partidul, l-am făcut mat şi l-am **expropiat,** şi-a ieşit şi din minţile pe care le mai avea, şi, salutare ! Mergem ?

— Eu tot mai sper că glumeşti !

— Nuuu, se burzului el — că eu, dacă-i aşa, vă iau în spate şi tot vă duc. Deşi născut, crescut aici, cum sînteţi, încă nu cunoaşteţi ce sămînţă de oameni sînt pe la noi, pe la Poiana Mărului — se viteji el. Aici, tovarăşe, prin '947—948, după ce te-ai mutat dumneata cu familia la oraş, de te-ncumpeneai să treci noaptea cu încărcatul pe drum, îţi furau roţile de la căruţă. Şi căciula din cap ţi-o şterpeleau, ba încă trebuiai să mai zici şi „bogdaproste" ! Noi sîntem, la viţa viţei noastre, un fel de neam de răzeşi, de la Dragoş Vodă, eeee !

Nu spunea un neadevăr. În hîrtiile peste care îmi aruncasem ochii, remarcasem referiri la zapise şi ispisioace. Ele vorbeau despre această străveche aşezare de ţărani liberi ale căror pămînturi au prins apoi să fie acaparate, prin cărţi de întăritură domnească, începînd cu sfîrşitul secolului al 17-lea, de către boierimile divanite care au adus, treptat, populaţia la sapă de lemn şi la conovăţ. Cu vremea oamenii, hapsîni totuşi după treabă, precum erau, ca şi bunicii şi străbunicii mei, şi cam făloşi de felul lor, lăcomoşi după pămînt, s-au tot înmulţit. Şi, populînd seliştile şi curăturile, n-au mai apucat să-şi rostuiască averile la care jinduiau şi-au robotit tot mai greu şi din ce în ce mai peste poate. Intre acestea, au ajuns, — în afară de puţini care, ca Adutculesei, ca Patache ori Boacă, au pus chiag pe ei, care erau mai chivernisiţi, mai zgîrciobari şi şi-au mîncat de sub unghie învăscîndu-se în osînză — la sapă de lemn şi la conovăţ. Se cioplea, din topor, un brad lung de zece-cinsprezece metri şi se feţuia puţintel pe-o parte, scobindu-se în el gaură lîngă gaură, cît să încapă în fieştecare nu mai mult decît un polonic de udătură. Astfel pregătit cu locaşuri, conovăţul era apoi ridicat pe nişte picioare de lemn şi servea drept masă, gata întinsă, muncitorilor pălmaşi de pe moşie care se hrăneau, în serii, repede şi în picioare, ca şi caii la bivuac !

— Ce-aţi fost, aţi fost, mai ştiu şi eu cîte ceva ! i-am spus. Îmi propusesem, însă, după atîţia ani, să văd aici, în scripte, ce sînteţi azi !

— Păi nu ştiţi ce sîntem ? se fuduli el, şoltic. Milionari, cum se scria, în '960, şi-n ziarul raional „Lupta noastră".

Şi asta, desigur era, într-un anume sens, adevărat. Aveau, cred, suficient teren arabil, care, pe cît se sublinia în dările de seamă, reprezenta ponderea cea mai mare ; se orientaseră bine punînd accentul principal pe producţia de cereale, îndeosebi, pe cea de grîu, dar şi pe cea de porumb, ba introduseseră şi dezvoltaseră, cu ani în urmă, cultura plantelor tehnice şi furajere. Impresia mea era că nu stăteam rău nici cu mijloacele de bază şi nici chiar cu forţa de muncă, deşi foarte multă lume plecase, între timp, pe cîte şi mai cîte şantiere, sau se şi mutase la oraşe. Ceea ce îmi rămînea să studiez, cu toată cuvenita atenţie, — problemă pe care, de altfel, mi-o indicase şi unul din secretarii comitetului regional de partid — era calea spre sporirea valorii producţiei globale şi a producţiei-marfă, era să văd cum e şi care trebuie să fie ponderea producţiei, în ansamblu, dată de diferite ramuri şi culturi. La fel, trebuia să analizez realist modalităţile de realizare a producţiei marfă, structura principalelor fonduri obşteşti şi repartizarea veniturilor băneşti. Dar, abia venisem, mai aveam timp berechet pentru toate acestea, şi, în plus, vice-preşedintele nu mă slăbea de loc.

— Atunci, — m-am hotărît să merg cu el — hai s-o încep, cu studiul meu asupra gospodăriei, cu practica, acasă la dumneata !

— Da, o să vedeţi cum trăieşte şi cum se descurcă, în 1962, ţăranul socialist Pantelimon Fecioru. Bem şi cîte-o oală de vin fiert cu **chiper** şi scorţişoară, numai aşa, de ciudă, încaltea să iasă şi untul microbilor de gripă din noi. Las' dacă nu le venim noi de hac !

— 'mda ? ! am zis.

— Păi dumneatale, tovarăşe Negruţ, ştii ce vin am cu ?

M-am îmbrăcat şi am ieşit. Peste sat, se lăsa molatic amurgul albastru, contopindu-se cu nămeţii, iar la ferestrele îngheţate ale caselor îmblănite cu omăt scăpărau, ba ici, ba colo, luciri de lumini electrice care abia se aprindeau. Pretutindeni, se întemeia neţărmurită o linişte adîncă ce căpăta o măreţie cuceritoare, lină şi albă.

— Doamne, — oftă din senin vicepreşedintele, — frumoasă-i, mama ei, cui a făcut-o, de iarnă !

* Fragment din romanul „Satul fără ţărani".

Cu epicentrul etern, seismul
Le năruie azururilor istmul.

cotidiene, dramele...

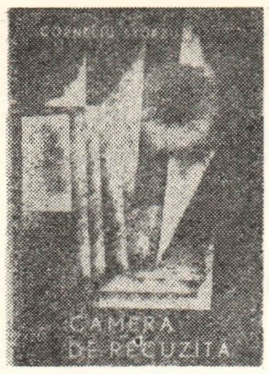
Cotidiene, dramele mărunte
Încap în teatre. Le-admirăm din lojă
Intunecata graţie şi nurii,
Intristător de negrii nuri. Dar marea
Şi veşnic nejucata dramă n-are
O scenă pe măsura ei, chiar dacă
Şi-ar pune toate teatrele din lume
Măşti lîngă măşti şi rampă lîngă rampă . . .

Doar dacă veşnicia-ar fi sufleurul
Şi însuşi cerul — ultima cortină.

NICOLAE



ŢAŢOMIR



Corneliu Sturzu

Cu note distincte în sensul unei mai pronunţate sensibilizări a confesiunii, în pofida unor „concesii" importante făcute sincerităţii nesupravegheate, *Camera de recuzită* atestă, în prelungirea apariţiilor editoriale anterioare, importanţa pe care Corneliu Sturzu o acordă poeziei ca expresie lingvistică de factură aparte. Limbajul cu metamorfozele sale nu trece înaintea datelor propriu-zise ale comunicării lirice, dar, nu e mai puţin adevărat, această comunicare este în permanenţă raportată la datele expresiei. Nu latura „aventuroasă" a limbajului, posibilitatea obţinerii unor performanţe formaliste interesează; nu se mizează pe forţa de şoc a experimentului menit să dea în vileag etape şi rezultate intermediare. Fiecare text se impune doar ca *rezultat*, ca ultim cuvînt, ca sinteză definitivă. Tot ceea ce precede, este trecut sub tăcere, omis cu perseverenţă. Mai puţin însă încordarea şi efortul care au însoţit permanent astfel de operaţii. Starea poetică a limbajului este o obsesie deghizată. Transpunerea unei percepţii, a unei stări de spirit în limbajul poeziei este simţită ca un act anevoios, decisiv, refractar la tatonări, act care necesită o singură mişcare, îndelung pîndită şi abil pregătită. În aceste condiţii luciditatea, refuzul de a ceda primelor impulsuri şi, de aici, cenzura tiranică a fiecărei mărturisiri devin inerente. Uscăciunea (care nu e neapărat un defect) caracteristică multora dintre poeziile lui Corneliu Sturzu se datoreşte în bună măsură faptului că emoţia se cheltuieşte intens anterior în acel efort de transpunere. Autorul *Cantilenilor* este foarte puţin spontan şi suficient de auster în ceea ce priveşte aparenţele. Spectaculosul, gestul patetic, retorica, sînt secrete antipatii.

Camera de recuzită subliniază, în prelungirea celei de a doua părţi din *Cantilene*, şi un alt aspect cu urmări interesante: caracterul predominant cerebral al poeziei lui Corneliu Sturzu, luciditatea, echilibrul şi lipsa de ostentaţie sînt cuceriri ulterioare, adaptate unui fond sentimental absolut. Această coexistenţă, incompatibilă la prima vedere este tipică pentru ceea ce numim spiritul moldovenesc în care nostalgiile şi reveriile lucide dau pornirilor sentimentale un aer neagresiv, înţelept şi statornic. Caracterul cerebral al poeziei lui Corneliu Sturzu este accentuat tocmai de acea raportare consecventă la limbaj, de conştiinţa acută a poeziei ca realitate dacă nu în sine, cel puţin puternic individualizată. Nu vreau să se deducă din cele spuse pînă aici că cel în discuţie ar fi un poet al măştilor, al nesincerităţii deliberate. Îl putem considera cel mult un sentimental deghizat (şi nu dedublat), un sentimental excesiv de pudic, de o reflexivitate accenuată.

Camera de recuzită este în primul

critica poeziei

rînd o carte de reculegere şi, în consecinţă, are un pronunţat caracter elegiac. Senzaţia apartenenţei, a imposibilităţii de a renunţa, de a uita locuri, oameni, momente este foarte puternică. Contemplaţia şi rememorarea joacă un rol esenţial, descrierea şi evocarea, scăldate într-o baie de melancolie benignă, sînt procedee predilecte. „Subiectele" livreşti sînt aici mai numeroase decît în precedentele volume. Nu-i vorba atît de surse de inspiraţie cărturăreşti, ci de valorificarea lirică a semnelor materiale ale trecutului. În *Muzeu* fantazarea moderată pe marginea acestor semne se exprimă în linii sigure: „Mari umbre putrezind în catedrală / Heruvul unui gînd se-atinge-n ele / Pătîndu-şi o aripă siderală / Şi plînsul marmorei în capitele // Pe lespezi paşi de veacuri dure curg / Şi jurămintele se-ngroapă în stihare / Din steme cad provincii în amurg / Fecioare dorm în manuscrise rare // Sfiala de-a atinge fără vrere / Timpul murit şi clipa ce se naşte / Din raza adunată-n coliere / Din spada care mă mai recunoaşte".

Avînd în vedere cele de mai sus, apare explicabilă predilecţia pentru poezia lucrurilor, a obiectelor simbol localizate în acea miraculoasă cameră de recuzită. Evocînd culisele întotdeauna miraculoase ale teatrului, poezia sentimentală a lui Corneliu Sturzu doreşte să confere faptului divers de o anumită factură tîlcuri şi semnificaţii care, se înţelege, depăşesc aparenţele. *Camera de recuzită* închide o lume dramatică şi într-un sens şi în altul.

Mircea Dinescu

Prin **Elegii decînd eram mai tînăr** Mircea Dinescu confirmă că este un neoromantic şi, aşa cum stă bine oricărui neoromantic e manierist, are slăbiciuni nedisimulate pentru fast şi pitoresc. Poezia sa, s-a spus, e un veritabil depozit de mătăsuri, petale, şi dantele, de polen şi zăpezi, o „crescătorie" de viermi strălucitori, de fluturi şi păianjeni. Efectele sînt spectaculoase, de o frumuseţe sfidătoare vecină cu delirul baroc. Toate acestea excese au, fără îndoială, farmecul lor, cu atît mai mult cu cît varietatea stilistică nu este exclusă. Cel puţin aşa stau lucrurile în cele două volume publicate pînă acum (**Invocaţie nimănui** şi **Elegii de cînd eram mai tînăr**); dacă acest atelier de metafore va confecţiona ori nu în viitor produse de serie rămîne de văzut.

Romantismul poeziei lui Mircea Dinescu porneşte de la folosirea cu îndemînare a binecunoscutei tehnici a antitezelor. La nivelul imaginii şochează întotdeauna opoziţia dintre termenii „brutali" şi „fragili", dintre expresia în forţă şi cea elegant — evanescentă. Citez scurte secvenţe: „Cum poartăleul roze în ghiare" (**Trezind cu pleoapa**); „la ţărmuri cu mătase violetă unde ghilotinează lin mareea; (**Arcaşul**); „Bate-un clopot de mătase / prin salcîmi dumnezeieşti" (**Seceriş**); „Iluzia cu bici de mătase iar o să-mi dea peste bot" (**Biciul de mătase**); „Şi-o să mă pierd şi-mi vor rămîne / petale roz de adevăr, / ca un bătrîn copil minune / strivit sub florile de măr" (**Petale roz**) etc. Antiteza ca procedeu spectaculos se extinde asupra motivelor acestei poezii, dîndu-le un aer de gravitate necesar, cu atît mai mult cu cît calofilia nu are prea multe lucruri comune cu sondările în profunzime. Gravitatea de care pomeneam rezultă din conturarea obsesiei (puternică cel puţin prin insistenţă) a scurgerii timpului. Dar Mircea Dinescu nu omite să se opună acestui semn (nu spre a-l exclude ci spre a-l accentua) de crepuscul, tinereţea provocatoare: „Nici timpul nu se poartă cu mănuşi / îi simt în ceafă răsuflarea rece / de parcă-n cer ar fi deschise uşi / să treacă-Amurgul singur ca un rege / zvîcnind spre mine plasa din femei / dacă voi fi păianjen sau flutur mi-e tot una, / cu părul blond urc seara la



Dumitru Radu Popescu

Romanul lui Dumitru Radu Popescu, Cei doi din dreptul Ţebei[1], reprezintă unul din rarele exemple de construcţie epică cu caracter profund poematic. De cele mai multe ori sînt numite „lirice" acele romane care, în afară de coloratura metaforică a stilului, nu au nimic, sau aproape nimic comun, cu poezia. Romanul lui Dumitru Radu Popescu, dincolo de fraza melodioasă, cu o încărcătură metaforică densă, are structura unui poem de largi dimensiuni.

Diferiţi naratori, personaje ale romanului, povestesc evenimente care, fără mărturia lor, ar rămîne necunoscute cititorului. In unele cazuri, doi naratori relatează acelaşi eveniment, tehnică utilizată de Faulkner în vederea relativizării faptelor. In romanul lui Dumitru Radu Popescu reluarea, din altă perspectivă, a aceluiaşi eveniment permite naratorilor să-şi definească distanţa morală şi intelectuală faţă de întîmplările ai căror martori au fost. O serie de episoade sînt repetate fără modificări în ordinea povestirii, importantă fiind tocmai distanţa pe care naratorii o iau faţă de faptele relatate (cea mai mare parte a capitolelor povestite de Iţic şi Gălăţioan-tînărul). Dumitru Radu Popescu nu relativizează evenimentele romanului reluindu-le din alt punct de vedere, ci îl conduce pe cititor spre o metaforă globală, rezultată din confruntarea distanţelor.

Un alt nivel, la care caracterul poematic al romanului lui Dumitru Radu Popescu apare manifest ,este cel al personajelor: cei doi din dreptul Ţebei, românul Ilie şi maghiarul Tibi, învrăjbiţi unul împotriva altuia, dar ucişi fără alegere de catastrofa războiului, sînt Eteocles şi Polynices, fraţii care se ucid reciproc, sînt cei doi din faţa Tebei. Ciungu e un Hristos autohton, încălecat de măgar, într-o viziune grotescă a răstignirii. Părintele multor copii din sat, Ciungu face „fertile" femeile sterpe, el poate fi presupusul părinte al lui Ilie şi al lui Tibi, aceştia urmînd să fie fraţii care se ucid între ei şi care, precum Polynices, nu se vor bucura de ceremonia înmormîntării.

Metafora cărţii lui Dumitru Radu Popescu nu este „descusută", ca în cazul romanului lui Kazantzakis, Hristos răstignit a doua oară: acolo, personajele, pregătindu-se pentru o sărbătoare populară, joacă rolul lui Hristos, Iuda, Maria-Magdalena, confundîndu-se în cele din urmă cu personajul al cărui rol îl joacă. Ei devin personaje mitologice pierzîndu-şi vechea identitate. Dumitdu Radu Popescu renunţă la parafraza biblică: personajele sale nu devin roluri, intriga nu urmează şirul întîmplărilor biblice. Ciungu, asemănat lui Hristos, este un personaj-simbol împrumutînd doar atribute

critica prozei

ale „mîntuitorului", nu şi atribuţiile acestuia. Doar Gălăţioan-bătrînul, refugiat într-o Utopia feerică, va crede într-un paradis iluzoriu, va încerca să convertească Inocenţa (Ilie, Ilona) la o „religie" a renunţării. Formă extrem de complexă din punct de vedere al semnificaţiei, personajul-simbol este şi cel mai dificil de modelat. Schematismul personajului simbol e doar aparent şi dăunător numai cînd atributele care îl definesc se estompează lăsînd locul unui simbol abstract, lipsit de individualitate. Intr-un roman pot apare exclusiv personaje-simbol, compoziţia bazîndu-se atunci pe o metaforă globală (pentru atributele personajului-simbol, vezi Marian Popa, Homo fictus, E.P.L., Bucureşti, 1968, pag. 20—21).

La nivelul discursului personajelor, caracterul poematic al romanului Cei doi din dreptul Ţebei este subliniat de procedeul nediferenţierii eroilor prin limbaj. Personajele nu sînt particularizate prin limbaj, nici atunci cînd povestesc, nici cînd vorbele lor sînt reproduse de povestitor în stil direct. Intregul roman are configuraţia unui discurs epic nefragmentat, uniform, străin de discursul monologic al autorului omniscient (pentru care romanul este scena unui dialog cu sine însuşi) şi mai apropiat de solilocviul liric (poetul încearcă să cuprindă lumea într-o metaforă şi să-i descopere unitatea în coerenţa unui limbaj).

Dacă nu contribuie la relativizarea evenimentului, multiplicarea punctelor de vedere are funcţia de a deregla sistemul de raporturi temporale ale romanului. Distanţa care separă timpul povestirii de timpul ficţiunii e indeterminată: nu se ştie cu precizie nici cît timp s-a scurs de la o povestire la alta a aceluiaşi narator, nici care e intervalul care separă momentul povestirii de momentul în care întîmplările relatate s-au petrecut. Satul Ţebea şi epoca războiului sînt proiectate astfel într-un timp mitic şi într-un spaţiu epurat de detalii ale contingentului. Drama, autohtonă, dobîndeşte semnificaţii mitologice: moartea celor doi tineri depăşeşte în semnificaţie graniţele temporale. Uciderea fratelui de către frate înseamnă perpetuarea unei drame ale cărei rădăcini se pierd în timpuri mitice. Drama „petrecută" la Ţebea are semnificaţii mai adînci decît cele pe care le-a sugerat Nicolae Manolescu în cronica sa: nu agresiunea de care se face vinovată Inocenţa l-a interesat pe Dumitru Radu Popescu, ci vinovăţia Istoriei, care atentează la încercarea Inocenţei de a supravieţui.

Oltea Alexandru

Deşi utilizează în Veghea bătrînei doamne Gall[2] o scriitură înrudită cu cea a Nathaliei Sarraute, Oltea Alexandru a reuşit să se impună cu acest roman. Reluînd tipul de intrigă-anchetă condusă de un eu-epic nenominalizat (gazda cu care se identifică naratoarca), folosit de Nathalie Sarraute în Portretul unui necunoscut şi Martereau, Oltea Alexandru încearcă să reconstituie biografia spirituală a bătrînei doamne Gall. S-a făcut observaţia că universul personajelor Oltei Alexandru e asemănător universului în care evoluează eroii Hortensiei Papadat Bengescu. Afirmaţia este justificată în măsura în care este justificată şi apropierea Nathalie-ei Sarraute de Balzac: elementele fabulei, profilul spiritual al personajelor pot fi asemuite predecesorilor, nu însă şi modul în care aceste elemente disparate ale ficţiunii sînt recepţionate de eul epic. Naratoarea şi bătrîna preoteasă Gall se străduiesc să-şi descopere amintiri, încearcă să-şi populeze memoria cu fantome ale trecutului. După ce tentativele bătrînei doamne au eşuat, naratoarea este invitată să inventeze amintiri, este rugată să substituie cu ficţiuni un trecut „real" dar fără şanse de resurecţie. In desfăşurarea intrigii-anchete, în descoperirea sau inventarea acelor incidente mărunte atît de necesare reconstituirii unei biografii, influenţa prozatoarei franceze se face cel mai mult simţită. Narataoarea romanului Oltei Alexandru tinde spre „detectarea neautenticului, ca element definitoriu de comportare", e interesată de dedesubturile aparenţei, de



Alexandru George

Prozator de inspiraţie livrescă, Alexandru George şi-a cîştigat prin **Marele Alpha** şi **Semne şi repere** o poziţie solidă în critica noastră contemporană, şi asta în ciuda faptului că primirea ce li s-a făcut celor două cărţi n-a fost dintre cele mai încurajatoare. Dacă studiul despre Arghezi a provocat discuţii ce plecau dintr-o interpretare unilaterală a textului critic (s-a mers pînă la citirea **ad litteram** a metaforelor), ceea ce a umbrit realele-i calităţi (intuiţia fundamentală — primordialitatea lui Arghezi în ordinea gîndirii poetice româneşti — şi, mai ales, stringenţa argumentării), **Semne şi repere** a şocat prin iconoclastie. Rezervele formulate de autor, în primul rînd faţă de romanele lui G. Călinescu, au produs reacţii violente. Nu vreau să spun că oserioasă analiză a ipotezelor din **Semne şi repere** n-ar fi fost necesară. Numai că altul trebuia să fie planul discuţiei. Actul critic reprezintă o colaborare a facultăţilor intuitive cu cele raţionale, textul critic concretizînd susţinerea logistică a intuiţiei (Alexandru George, partizanul unei poziţii identice, a şi teoretizat-o în **Note despre critică** din **Convorbiri literare** nr. 10/1973). Se impunea deci examenul argumentelor furnizate de critic, producerea altora ori susţinerea ipotezei contrare cu probe convingătoare. Că actul critic nu numai că permite, dar impune delimitările şi precizările de poziţii se ştie. Că Alexandru George este o natură structural polemică voi arăta mai departe. **Marele Alpha** fusese conceput ca replică la precedentele interpretări ale operei argheziene, după cum studiile despre Mateiu Caragiale, Camil Petrescu, V. Voiculescu ori Urmuz erau organizate după acelaşi principiu. Se susţinuse că Pîrgu ilustrează tipul parvenitului, că Mateiu este ceea ce se cheamă un fiu nerecunoscător, că personajele din **Craii de Curtea-Veche** sînt variante de **dandy?** Deveniseră locuri comune afirmaţiile că romanele lui Camil se trag din proustianism, că — în sfîrşit — **Urmuz** are o operă? Ei bine, criticul dezvoltă şi susţine inversul tuturor acestor propoziţii şi ale altora. Nici **La sfîrşitul lecturii** (Cartea românească, 1973) nu face excepţie şi un eseu precum **Estetica şi pamfletul arghezian**, amplă replică la un articol semnat de Matei Călinescu, este pe deplin edificator. Că nu întreg volumul este făţiş polemic e adevărat, ceea ce nu înseamnă însă că apetitul pentru contrazicere nu se face simţit într-o formă sau alta pretutindeni. Numai că el ia forme mai puţin vizibile, de unde impresia că **La sfîrşitul lecturii** este, raportată la celelalte, o carte mai „neutră". Această rafinare a modului polemic de

critica criticii

a fi al criticului se manifestă în articolele teoretice şi falsele cronici literare. **Intre critică şi istorie literară,** organizat pe ideea că „istoria, monografia, critica curentă sînt trei forme diferite ale examenului critic" (şi spre care înclin hotărît), este, în fond, un răspuns la **Tehnica criticii şi a istoriei literare** de G. Călinescu. In ce priveşte comentarea apariţiilor editoriale, trebuie spus că Alexandru George se opreşte numai la acelea care îi prilejuiesc contribuţii substanţiale în chestie (nu ştiu care critic nu visează să scrie numai despre ce i se pare lui nimerit; acesta să fie oare substratul refuzului autorului de a fi socotit critic?). Şi atunci însă, nimic mai departe de curentele judecări ale noutăţilor literare. Pentru că el nu analizează, ca să dau un exemplu dintre atîtea, monografiile consacrate de Elena Zaharia şi S. Sălăgean lui Vinea, ci situaţia literară a scriitorului însuşi. Referirile la cele două tentative exegetice au, pe de o parte, menirea de a defini o situaţie istorică (interesul actual pentru poet), pe de altă parte, aceea de a indica termenul de raportare al polemicii mascate. Căci, rediscutarea locului unei opere de pe cu totul alte baze decît se făcuse pînă atunci şi evitarea pronunţării tranşante asupra textelor crtice au un indiscutabil substrat polemic. Aprecierea pretextelor editoriale decurge, aşadar, din noutatea demersului critic, nu din epitetele suficient de complezente pe care autorul le înşiră spre sfîrşitul textelor. (De altfel, rămînerea la acestea ar conduce la încheierea că Alexandru George califică producţiile contemporane după criterii distincte de cele folosite pentru scrierile epocilor trecute, ceea ce n-ar fi decît o bizară inconsecvenţă. Căci, articolele **Un portret** al lui **D. Anghel** şi **Un tablou al literaturii române între cele două războaie mondiale** n-ar mai aminti decît foarte vag ştiuta exigenţă din **Semne şi repere**). Dar elementul cel mai interesant ce poate fi adus în sprijinul afirmaţiei că Alexandru George este o natură prin excelenţă polemică nu-l furnizează critica sa, ci proza. Spuneam la începutul acestor rînduri că aceasta este livrescă prin subiect şi tratare. **Simple întîmplări cu sensul la urmă** şi **Clepsidra cu venin** trădează un desăvîrşit stăpîn al tehnicilor literare (comparabil cu de l'Isle Adam), angajat în subminarea unor stiluri şi teme de notorietate. Este la mijloc o comentare subtextuală a literaturii, o polemică implicită, purtată cu mijloace specific literare. Prozele lui Alexandru George sînt tipică literatură de critic ce nu-şi poate trăda nici o clipă condiţia, remarcabile — în consecinţă — tocmai prin calitatea lor de replică.

O lectură atentă ne dezvăluie şi cealaltă dominantă a criticii lui Alexandru George, perspectiva istorică. Cercetarea literară e concepută „sub specia «vremurilor»", pentru că „numai în cadru istoric şi într-o cît mai strînsă corelaţie, valorile artistice pot fi într-adevăr precizate. Afirmaţia critică, goală de orice cadru, nu-şi dă toată măsura, ci doar se instituie cu titlu de aproximaţie atîta timp cît nu o putem pune în relaţie cu un cît mai mare sistem de afirmaţii şi negaţii". Acest interes pentru „reconstrucţia culturală", pentru „prezentarea epocii sub multiplele ei aspecte, sociale, politice, de idei, cu multe ecouri în presa literară şi care caută a pune în valoare frămîntările ideologice şi marea profunzime a programelor literare mai mult sau mai puţin «teoretice» se justifică dar prin aspiraţia unei cît mai nuanţate definiri a formelor literare. Nu ne vom mira, de aceea, să găsim în **La sfîrşitul lecturii** delimitări de psihologie regională **(Spiritul muntean)**, de istorie **(Originile romantismului românesc)**, de ideologie literară **(Maiorescianism?)**, socială **(Un erou de tragedie)** sau politică **(Partidul coanei Joiţichii)**. Scotocirea celor mai diverse izvoare, reviste, opuri obscure, programe politice, memorii, n-ar defini decît un lăudabil efort de şoarece de bibliotecă, apt cel mult să confirme sau să infirme o informaţie, dacă Alexandru George n-ar poseda excepţionala capacitate de a sintetiza, plecînd de aici, caracteristicile epocilor de creaţie culturală. Şi cum nimic nu e mai grăitor decît citatul, îmi permit să produc unul: „Dacă am continua analogiile ce se pot face între romantismul românesc şi cele europene, am observa numaidect una izbitoare: în mijlocul acestora din urmă stă un eveniment politic, social şi militar de extremă importanţă: Revoluţia fraceză şi războaiele Republicii şi ale Imperiului. La noi: mişcarea antiotomană, acţiunea Eteriei şi toate evenimentele sîngeroase ale anului 1821. Dar în principatele dunărene, după stingerea răscoalei lui Tudor Vadimirescu, care a afectat toată viaţa publică românească şi toate clasele sociale, atmosfera nu e de defe-

florile de tei / și moartea prin mireasmă abia strecoară mîna" **(Prin miresmă)**. Voluptatea în a medita asupra acestei condiții atrage după sine apariția variantelor, fapt care subliniază în același timp verva metaforică : „Eu sînt nebunul pictînd cu sînge / Copiii celui din urmă amurg / în jurul serii trupul mă strînge / spre paradis cu mulțumire curg. // Ard pielea vorbei șuierătoare / mîngîi o roză-n groapa cu lei / aud nisipul cîntînd sub mare / și minutarul florii de tei // Numai de lucruri parcă mi-e frică / pe întuneric cum se ivesc / iarba strecoară mîna ei mică / și potrivește ceasul ceresc" **(Mîngîi o roză)**.

Această precocitate în ale problematicii și stilului poate părea la un moment dat suspectă. Nu cred că în cazul lui Mircea Dinescu rafinamentul aproape decadent camuflează insuficiențe afective, tinerețea poetului poate fi ea însăși cauza tuturor exceselor, paradoxal, și a celor stilistice.

Oricum, **Elegii de cînd eram mai tînăr** oferă suficiente momente de lectură delicioase, unele dintre ele chiar încordate ; aș numi în acest sens poemul **Eu care** : „Eu care n-am fost nici copil minune / și nici rănit nu m-am spălat cu flori / de cîte ori născut pe lume / și mort mă-ntreb de cîte ori // cenușa lucrurilor rare / mi-am pus-o, mască, pe obraz, / trandafirii din corzi de sare / ce mări cîntau fără răgaz ?... // Orb înghețînd pe diamante / ardeam în muzică și har / corupt de stele delirante... / vai timpu-i vinul din pahar // vai fructul nu se-ntoarce-n floare / vai pietrele îmi sînt surori / vai am se cad și vai îmi pare / că n-o să cad de două ori.

După volumul de debut, nu întrutotul concludent (și printre altele, cu un titlu imposibil : **Răsărit de față mare)**, reîntîlnirea cu poezia lui Ion Chiriac a însemnat pentru mine o surpriză dintre cele plăcute. Consider **Lumina pămîntului** înainte de toate un bun volum de lirică de dragoste, care se impune printr-o viziune coerentă ; cînd spun aceasta mă gîndesc la consecvența cu care se încearcă impunerea erosului ca o condiție a confesiunii lirice. Am în vedere aptitudinile autorului de a da autenticitate unor impasuri afective, care în alte condiții, în alte sisteme de referință, ar apărea ca mimate. Să nu uităm că cel în discuție este un expansiv de o vervă ironică, pe alocuri obositoare și diluată de ambiții moralizatoare (un poem ca **Ied** e un exemplu dintre altele). Sentimental și el, mergînd pînă la exaltări romanțioase, resimțindu-și în permanență (și nu o dată din perspectivă idilică), obîrșia, Ion Chiriac se desprinde în chip salutar de pura contemplație și ambiționează un dialog decisiv și amplu (mă gîndesc la numărul mare al poemelor alegorice dezvoltate) cu semnele amenințătoare ale timpului. Criza de timp nu-l împinge la speculație ci-l determină să caute o compensare. Va interpune erosul, minat, firește, de spaima sfîrșitului, va accepta erosul ca obstacol, ca punct de sprijin ireal : „Din cauza bolii de inimă de care din naștere sufăr // Adesea beznele adînci ale morții în suflet îmi vin / Trupul mi-l presimt un lichid val de beznă / Și într-însul un nufăr / Propria-mi inimă, de sînge-nviată deplin. // Și iată că oasele-mi în mine foșnesc,

Ion Chiriac

albe stuhuri / Și stelele cerului îmi ard în adînc / Păsări de flacără vie, ai zice că duhuri / visele mele se-ncheagă, prelung. / Pe-o asemenea noapte, a mea și a cerului / Pe-o asemenea noapte profundă de deltă / În mine am zărit o făptură, o întrupare / Albă precum carnea cea albă a florilor, zveltă / În lumea candorii". **(Albă precum carnea cea albă a florilor)**. Pornind de la o întrebare din... **Mai bătrîn ca un secol** („Ce poate fi luna, o, doamne, / Decît depărtata mea dragoste / Pe care o întunecă umbra pămîntului ?..."), putem da titlului și, de la el, temei principale a cărții următoarea interpratare : iubita e o prezență strălucitoare și pură (uneori senzual ademenitoare, adeori îndepărtată și intangibilă), mai bine zis o prezență iluminată și purificată de dragoste, peste care „apasă" întunecînd umbra unei obsesii : întoarcerea în lut.

Tensiunea caracteristică părții mediane a volumului scade către final, odată cu părăsirea domeniului erosului. De remarcat grija pentru construcție și apetitul pentru parabolă din **Splendoare**, **Via** ori **În Valea Selenei**.

Daniel DIMITRIU

„stratul anonim, pe care subconversația **îl exteriorizează", captează în imagini fluente, deschise, impresiile despre ceilalți", înregistrează reacția interlocutorului bănuindu-l în permanență de ipocrizie. Suspiciunea guvernează relațiile naratoarei cu bătrîna preoteasă (vezi Romul Munteanu,** Noul roman francez, Nathalie Sarraute și dinamica eului în noul roman, **E.L.U., col. Criterion, București, 1968).**

Legăturile cu proza tradițională sînt mult mai evidente la Oltea Alexandru : cu rare excepții (sînt pagini care trebuiesc parcurse cu atenție, schimbarea naratorului nefiind „anunțată", pentru a se evita confuziile : el, ea **sînt uneori nenominalizați, identificarea personajului creînd dificultăți) personajele sînt nominalizate, de obicei. Prozatoarea română încalcă granițele relatării subconversației. Autoarea spune mai mult despre gîndurile și intențiile personajelor ; protagoniștii, dar și „figuranții", au o identitate precisă, au o biografie, în linii mari, delimitată. Amintirile se intersectează cu relatări la timpul prezent.**

Oltea Alexandru realizează chiar o ascensiune progresivă a tensiunii conflictului (declanșat de suspiciunea naratoarei) și un deznodămînt produs de revelația adevărului : naratoarea pretinde că a aflat secretul bătrînei doamne, dar nu-l dezvăluie cititorului. Arta Oltei Alexandru constă, în primul rînd, în capacitatea de a relata reacțiile pe care discursul sau tăcerea unui personaj le declanșează în interlocutor... Transcriind o scenă dialogată, Oltea Alexandru se arată interesată mai mult de gîndurile celui (celor) ce ascultă, decît de cuvintele vorbitorului. Conștiința narativă din perspectiva căreia este privită acțiunea intercalează, fără semne grafice distinctive, fragmente din propriul discurs cu pasaje în care transcrie gîndurile pe care le are în timp ce vorbește. Vorbitorul pare a vorbi nu pentru a comunica ceva, ci pentru a urmări reacțiile pe care vorbele sale le produc. Povestitoarea romanului Oltei Alexandru se află în continuă stare de veghe : curiozitatea o îndeamnă să-și incite interlocutorul la confesiune, suspiciunea o oprește să creadă în sinceritatea mărturisirii. Urmărind acest „joc cu aparențele", în care adevărul este aproximat sau chiar născocit, Oltea Alexandru a scris un roman original, în care două conștiințe se înfruntă fără ca cititorul să fie informat de rezultatul confruntării. Și, atunci cînd naratoarea (una din „combatante") intuiește secretul adversarei, deznodămîntul romanului se produce cu adevărat, chiar dacă nu este comunicat cititorului. Căci conflictul Veghei nu are loc între două personaje, ci între suspiciunea și încrederea naratoarei. Esențială, pentru destinderea tensiunii dramatice, era împăcarea naratoarei cu ea însăși, satisfacerea curiozității ei și nu dezvăluirea naturii adevărului.

O reporteră a televiziunii își povestește viața: munca de redacție, viața de familie, escapadele (nevinovate) extraconjugale. Fără a fi împărțit în capitole, romanul Mariei Contea[3] este, totuși, discontinuu ; episoadele nu au înlănțuire logică, nici simbolică. Deplasări de serviciu în provincie, organizarea unor emisiuni-anchetă, relatarea creșterii hiperbolice și demascării unei imposturi în lumea medicinei, par alăturate din rațiuni străine necesității epice. Interesul lecturii este îndrumat cu indiscreție către culisele televiziunii, secțiunea romanului în care naratoarea dezvăluie tainele profesiu-

Maria Contea

nii ei, ațîță doar curiozitatea și spiritul cancanier.

Încercarea Mariei Contea de a face dintr-o banală dramă de familie (indiferența soțului față de frămîntările soției) o metaforă a incomunicabilității ancestrale a bărbatului și femeii, nu izbutește. Maria Contea, a cărei frază suplă, nervoasă, facilitează lectura, nu reușește să organizeze convingător o substanță epică neomogenă. Acuratețea stilului nu face decît să atenueze impresia neplăcută lăsată de deficiențele de construcție ale romanului.

---

[1] **Dumitru Radu Popescu,** Cei doi din dreptul Țebei, **Ed. „Dacia", Cluj, 1973.**

[2] **Oltea Alexandru,** Veghea bătrînei doamne Gall, **Ed. „Cartea românească", București, 1973.**

[3] **Maria Contea,** Inocenanii, **Ed. „Cartea românească", București, 1973.**

Val CONDURACHE

Erată : în cronica din numărul trecut, dintr-o regretabilă eroare a apărut **Mircea Ștefănescu** în loc de **Mircea Șerbănescu**. Rugăm cititorii să facă necesara rectificare.

---

tism ca în Franța, de pildă, ci de febrilitate și optimism. Domniile pămîntene, în decursul cărora se formează primii artiști de stil romantic, se caracterizează printr-o «restaurare» care, oricît de reacționară ar fi, e marcată de altă orientare decît aceea de întoarcere la trecut, tipică în Europa Sfintei Alianțe. Marea boierime, în frunte cu domnitorul, (...) își accentuează acum tendințele oligarhice, xenofobe și antițărănești, dar al căror aspect pozitiv este năzuința spre independența țării, interesul pentru cultura națională, pentru învățămînt și presă.

Dar chiar și cu aceste imbolduri, «spiritul public» se schimbă lent, iar gustul literar încă mai puțin repede. Pînă pe la mijlocul veacului domină glasul clasicismului de mînă stîngă și ecourile foarte puternice, dar aproape deloc fertile, ale secolului al XVIII-lea deopotrivă galant și edificator ; de aici se vede că de multe ori tiraniile literare sînt cu atît mai rezistente cu cît nu sînt impuse, ci doar acceptate.

Iar cît privește acel grav moment de criză a conștiințelor care survine în legătură cu acțiunea plină de nădejdi a Eteriei, cu episodul «domniei» lui Tudor Vladimirescu, cu represiunea otomană și cu «spargerea» țării, el este, cu toată amploarea și adîncimea, un fenomen în afara romantismului, cu care nu poate fi corelat în nici un chip. Epoca nu a găsit resurse ideologice și nici forme artistice în stare să-l convertească într-un fapt de sensibilitate romantică. Proclamațiile lui Tudor (pe care, în treacăt fie spus, acad. A Oțetea le socotește cu îndreptățire operă colectivă — cel puțin pentru redactarea lor finală) contrastează negreșit, așa cum observă și P. Cornea cu stilul facil de decadentism și manierism neolatin specific literaturii din timpul fanarioților, dar ele nu pot fi puse în legătură cu romantismul. Așijderi, toate evocările mărunților înregistratori de pe toate baricadele ai «tragodiei» de la 1821. (...) E de ajuns să o comparăm cu aceea din jurul anului 1848 : nu un simplu accent o separă de literatura lui Bălcescu sau Russo, (...) ci un întreg ev. Modestele infiltrații romantice de dinainte de 1830 se produc în paralel cu această criză, care e prin excelență a «vechiului regim» și a mentalității lui, fără a fi un efect al ei.

Romantismul (o spune de mai multe ori Paul Cornea) nu a fost deci o lozincă de luptă împotriva cuiva. El nu a apărut ca o erezie și nu s-a instalat ca o nouă religie. Stilul de dezbatere specific romantismului european apărut în cadre tradiționale, clasice, e absent în atmosfera culturală a țării noastre și chiar în mentalitatea celor care-l ilustrau. Epoca se caracterizează printr-un spirit de deschidere la toate noutățile posibile : discriminare între ele nu se face sau nu are semnificația pe care i-am putea-o atribui din observarea fenomenului afirmării romantismului în alte climate culturale." **(Originile romantismului românesc)**

Metoda este vădit lovinesciană și e de mirare că nimeni nu a văzut în Alexandru George un demn continuator al autorului **Istoriei literaturii române contemporane**. Ea îl și separă de Vianu, la care sinteza este o simplă medie a opiniilor de circulație.

Cum **Istoria literară este creație**, articolul cuprins în recentul **Citind, recitind...** (Eminescu, 1973), se distinge prin simpla acceptare a concepției călinesciene, s-ar crede că el susține implicit o poziție scumpă lui Al. Săndulescu. In realitate este vorba numai de o adeziune teoretică, pentru că— observator prin excelență pozitivist al fenomenului literar — cercetătorul nu se poate realiza în cadrele preconizate de Călinescu. Informat și bine intenționat, el excelează în prezentarea amănunțită a datelor de istorie literară, lipsindu-i tocmai aptitudinea transcenderii factologicului. Diferența este evidentă : dacă pentru

Al. Săndulescu

autorul **Vieții lui Eminescu** amănuntul este semnificativ numai ca element de susținere, al construcției critice, la Al. Săndulescu el rezistă prin propria-i însemnătate. In această ordine de idei, singurul text remarcabil în ultimul volum este „Cine a redactat **Fama Lipschii ?**", în care interesul îl asigură ineditul informațiilor și, desigur, o oarecare tehnică a expunerii lor. In rest, paginile din **Citind, recitind...** sînt notabile prin puținătatea observațiilor critice pătrunzătoare și efortul stilistic spre eleganță (inutilă cîtă vreme nu înlesnește comunicarea unor date semnificative) și cursivitate (consecința tratării cronologice). Că Al. Săndulescu are, uneori, intuiții critice ne dovedește **„Hanu—Ancuței,** sau arta povestirii", unde putem citi : „La Sadoveanu povestirea îndeplinește, pe de o parte, o funcție expresă a comunicării, este, cum spuneam, o necesitate psihologică, pe de alta, reprezintă, ca și cîntecul, o delectare, o artă a petrecerii timpului". Dar asta numai spre sfîrșitul articolului și fără lămuriri deosebite, ceea ce mă face să cred că autorul nu e prea convins de valoarea ei.

Al. DOBRESCU

---

cronica-reeditărilor

un roman despre absolutul iubirii

Matei Iliescu *) este o carte despre absolutul iubirii. Din lungile reverii și conversații ale celor doi îndrăgostiți, cititorul percepe ideea de iubire cu pregnanța cu care se desprinde un precipitat din amestecul a două lichide într-o experiență de chimie. Iubirea lor invadează blînd întreaga carte, în care aproape nimic din ce este exterior acestui sentiment nu subzistă. Determinările locale și temporale sunt reduse la minimum și la tipic : un orășel de provincie, plin de verdeață și de cenușiu, stătut și agresiv, în anii interbelici. Personajele celelalte (ca stelele față de soare) nu trăiesc decît în măsura în care intră în lumina dragostei celor doi.

Cine sunt ei ?

Au cîte ceva din mai multe cupluri celebre. Pînă la un punct, Matei și Dora reeditează oarecum situația lui Felix și a Otiliei din romanul lui Călinescu. Matei e adolescentul matur, meditativ și tenace, îndrăgostit de o tînără care-l depășește cu puțin în privința vîrstei și cu mai mult în privința experienței senzuale. Tot ca și Felix, Matei se află claustrat într-o lume anostă și agasantă pe care o disprețuiește și refuză. Va urma ca și Felix, medicina. Are, ca și acela, sensibilitatea exacerbată și intransigența netedă a adolescentului-prin-vocație.

Dora rimează Otiliei prin melanjul de inocență și senzualitate. Este o femeie căsătorită (nepotrivit căsătorită), dar are în purtări puritatea unei nubile. Cu toată experiența ei de femeie, relația cu Matei are multă vreme o culoare angelică, de o ardență și totuși castă tandrețe. E copilăroasă și maternă, devotată și imprevizibilă, temătoare de conveniențe uneori, alteori nestăpînită. Otilia pleacă la Paris cu Pascalopol. Intr-o scenă finală, Matei o vede pe Dora urcînd într-o mașină ce-o aștepta în fața porții. Ecce mulieris ! ar exclama amatorii de situații limpezi, dar lucrurile sunt mai subtile. Dora nu e o frivolă. Ca și corespondenta ei călinesciană, ea știe că e pentru ex-adolescentul Matei doar o treaptă. Ea nu-l „părăsește" ci, dacă expresia e bine înțeleasă : îi redă libertatea. Matei și Dora nu se pot căsători, universul lor nu e cel genuin al lui Daphnis și Chloe, iar vîrsta și condiția lor socială nu sunt ale lui Romeo și Julieta. Iubirea lor, pentru a rămîne o mare iubire, trebuie să moară brusc și violent. Altfel, trecută de punctul culminant, se alterează și se auto-distruge. Intr-o asemenea dragoste absolută, cei doi parteneri se „devorează" reciproc, și fără o întrerupere necruțătoare, istoria lor s-ar tansforma dintr-o love story în povestea unei agonii (v. **Adolphe** de Benjamin Constant).

Un personaj foarte interesant, amintind de contele Karenin, este avocatul Jean Albu, soțul Dorei. Mai vîrstnic decît ea, a cîștigat-o datorită strîmtorării financiare a părinților. O iubește calm și necondiționat, îi suportă stoic cheltuielile și capriciile, chiar cînd ele îi ating „onorabilitatea". E destul de cultivat și comportamentul său nu e lipsit de eleganță, dar firește că ochii exaltați ai Dorei îl văd ca pe o brută insensibilă și vulgară. Cînd Dora îl părăsește o dată, face tot ce-i stă în putință ca să evite scandalul și ponegrirea ei. Reușește. Reintoarsă, nu-i reproșează nimic, tratînd-o cu aceeași căldură și stimă. (Bineînțeles că ei tocmai această toleranță — născută, să fie clar, dintr-o dragoste onestă și comprehensivă — i se pare josnică și enervantă). Cînd îl părăsește pentru a doua oară, aleargă disperat s-o recîștige. În subteran, cartea insinuează drama sa, de om mijlociu, biet Karenin, lovit în sentimentele sale „mijlocii" dar sigure, puternice, disprețuit și umilit de a iubi o femeie volatilă și incomodă, bursuc încercînd să stăpînească o libelulă. Ca și Karenin, Jean Albu e în esență un personaj tragic, doborît de nepotrivirea dintre forțele și aspirațiile sale. El e din galeria celor **vinovați fără vină**, sau, poate, a celor vinovați din principiu.

Există în **Matei Iliescu** o prezență aproape eminesciană, aș spune, a naturii. Dragostea transformă în întregime corpurile celor doi în receptacule de frumos, și ei **simt** natura cu toți porii. Fiecare sărut al lor e învăluit în vînt, fiecare mîngîiere aureolată de stele, fiecare îmbrățișare protejată de foșnetul arborilor. E o tentă quasirousseauistă în acestea, iar ideea, nobilă, e că în momentele ei supreme, iubirea e o contopire în ordinea cosmică. Rupți cu totul de contigent, de meschinării, de terestru, cei doi plutesc parcă pe o insulă situată în eter. Revenirea cu picioarele pe pămînt e cu atît mai dură.

La a doua lectură, **Matei Iliescu** rămîne aceeași carte suprinzătoare și inefabilă. Inefabilă atît în formă cît și în fond (iertată fie expresia !). E o poveste de iubire, evident, dar relatarea e, paradoxal, atît de neutră, de egală, de „obiectivă" încît mai curînd am numi-o harta unei iubiri. Lirismul abundent nu afectează cu nimic curgerea de o lentoare imperturbabilă a narațiunii. Autorul — și aceasta e o performanță — pare străin de ce se întîmplă acolo. El e obligat să înfățișeze exact efuziunile eroilor săi, comuniunile lor patetice cu cerul și pămîntul, să precizeze eventual ambianța — dar fără a avea vreun amestec afectiv, fără a „lua partea" cuiva. Rousseauistă și debordant lirică în conținut, cartea e aproape balzaciană în ce pivește poziția autorului.

Stilul este și el „inefabil", mixtură fină de viziune adînc plastică, metaforică, lume văzută prin strălucirile unui caleidoscop, și cronică migăloasă, metodică cu experte penetrații psihologice. Radu Petrescu obține un stil personal din logodna **scrisului artist** al fraților Goncourt cu liniaritatea de „Cod Penal" stendhaliană.

George PRUTEANU

---

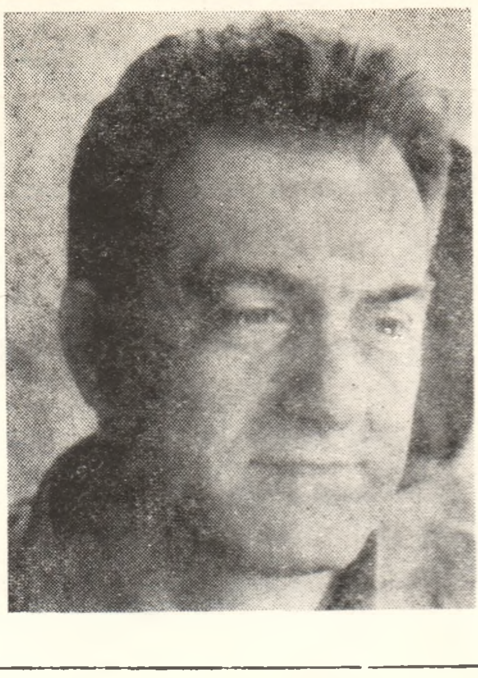
*) Radu Petrescu, **Matei Iliescu**, roman, ed. a II-a, Eminescu, 1973, 471 pp.

ERATĂ. In cronica lui N. Manolescu, rog a se citi după cum urmează : Aliniatul 4 : „Nu e pagină a cărții fără cel puțin o frază antologică. Totul e scris apăsat, solemn, sentențios. Moralismul de nuanță existențialistă al lui N. Manolescu insuflă multor rînduri o indicibilă gravitate". Aliniatul 5 : „bobul de carbid".

carnet spaniol: FENOMENUL GAUDÍ

de

ADRIAN MARINO



Barcelona: „piaţa spaniolă“

La Barcelona, construită în stiluri stratificate — roman, gotic, gotic catalan, baroc — asistăm nu numai la confruntări tardive intre formule ireconciliabile, dar şi la adevărate mutaţii estetice, ale cărui promotor este, fără indoială, celebrul arhitect Antonio Gaudí (1852—1926), despre care am mai scris cîteva rinduri şi în *Ramuri*. Trebuie să mărturisesc că punctul iniţial de atracţie n-a fost plastic ci pur teoretic. Mă interesa semantica, invariantele şi „modelul“ ideii de modern, in sfera căreia intră din plin şi stilul *Art Nouveau*, a cărui memorabilă expresie hispano-catalană a fost concepută, la sfirşitul secolului trecut, in special de marele arhitect amintit. Reflexele acestui stil — denumit în zona austro-germană şi Jugendstil — au pătruns din abundenţă şi la noi, studiate intr-o recentă şi bună monografie de Paul Constantin: *Arta 1900 în România* (Buc., Meridiane, 1972). Sint doar puţin surprins că nu este citată şi folosită şi cartea norvegianului T. Tschudi Madsen, tradusă în mai multe limbi, printre care şi in spaniolă: *Art Nouveau* (Madrid, Guadarrama, 1967), care face — efectiv — autoritate în materie. Dar nu despre aceasta este vorba, ci despre „stilul“ Gaudí, care are toate elementele perplexităţii şi ale derutei. Incerc, totuşi, o situare inteligibilă, minimală. Impresia de uimire este inconsistentă şi apoi, mai ales în aceste domenii, scepticismul meu la ideea de „impresie“ a fost şi rămine total. Ca şi la *Prado*, nici prin gînd nu-mi trece să fac concurenţă „criticii de artă“. Numai că eu n-am văzut numai albume şi reproduceri, ci şi unele muzee, monumente, statui şi parcuri efective. Dacă s-a conceput istoria unei literaturi imaginare, nu văd de ce nu s-ar risca totuşi şi o istorie imaginară a artelor plastice .Dar să revin la acest straniu, deconcertant, aproape total necunoscut la noi, Gaudí.

Piesa esenţiala rămîne, fără îndoială, pe drept cuvînt celebra „viitoare“ catedrală *Sagrada Familia*, construcţie incredinţată încă din 1884, dar la care arhitectul n-a lucrat efectiv, intens, decît intre 1910—1926, deci pînă la moarte. Prost plasată, aproape la periferie, deservită în anii noştri şi de construcţia unei artere a metropolitanului din Barcelona, care trece şi desfundă total chiar strada din faţă, inconjurată pe laturi de o palisadă inaltă de lemn, ea nu oferă privirilor decit unica parte incheiată: faţada şi fragmente din naos. (In treacăt, fie spus, nu prea înţeleg de ce Maria Banuş, în *Contemporanul*, nr. 8/1973, aşază *Sagrada Familia*... „pe hectare de teren viran“, dar probabil este vorba de o imagine poetică, de fapt de... mai multe, într-un articol foarte „amator“ despre Gaudí). Patru turnuri circulare, perforate, de o ideaţie iniţial gotică, de o stilizare longilină unică, par patru enorme butelii cu gîturi tot mai inguste, sau mai bine spus un grup de cilindri de sticlă suflată artistic. Impresia primă ar fi deci de fragilitate şi de enorm insolit al proporţiilor. De fapt, am evocat doar schema, structura construcţiei, sistemul său arhitectonic elementar. Totul este pur şi simplu înecat, invadat, acoperit, ros, desfigurat, de o decoraţie nebună de frunze, liane, lichene, crengi arborescente. Goticul vegetal devine deci baroc, intr-o mişcare de o convulsie extraordinară a pietrei. De ce „barocul“ invinge în cele din urmă şi ne obligă, teoretic, să gîndim pe Gaudí în aceşti termeni, recunosc vagi, convenţionali, totuşi funcţionali, prin valoare tipologică?

Intreaga faţadă pare un enorm perete de calcar mîncat de ape, un joc le stalactite al naturii geologice, un *lusus naturae* în plină fantezie exuberantă. Confuzia, deci oscilarea barocă, apare deci dublă, realizînd o rară combinaţie ambiguă: suprapunere de artă şi natură pe o latură, confuzie totală de regnuri — mineral şi vegetal — pe de alta. Orice principiu de ordonare şi clasificare „clasică“ este pulverizat, dat peste cap cu o enormă dezinvoltură. Lucrarea nu este încheiată, nu va fi dealtfel niciodată. (Spaniolii au, bag de seamă, un fel de cult al catedralelor moderne neterminate: mă gindesc la enorma maşinărie madrilenă, din faţa lui *Palacio Real*, care înaintează in ritmul... ofrandelor). Se poate introduce acest tip de construcţie în categoria estetică modernă şi a „non finitului“? Personal, nu văd, n-o pot imagina încheiată; întrevăd — uneori — *Sagrada Familia* doar ca o imensă aglomerare de dăltuiri în pereţii de stîncă, în sensul unor pagode budiste sau javaneze, tăiate în pereţi de munţi şi peşteri. Oricum, nimic nu este previzibil, linear, perfect simetric la Gaudí, geniu al liniei ondulate, al răsucirilor vertiginoase, al spiralelor nebune. Goticul pare escavat din interior, lucrat la traforaj, striat, găurit cu perforatorul. Noaptea, spectacolul devine de un artificiu total: patru cristali de cuarţ irup parcă de pe o altă planetă, într-un punct excentric al Barcelonei. Reflectoarele joacă deci acest rol extraordinar. Alung imaginea de teatru, de scenă, de *son et lumière*. Sper să-mi găsesc timp să revin asupra acestei teme estetice moderne, să-mi lămuresc în adîncime întregul său mecanism.

Paradoxal constă şi în estetizarea efectivă a vieţii cotidiene. Nu mai puţin celebra *Casa Milá Camps*, ca şi *Palau Güell* (1885—1889) (după numele protectorului, animatorului şi mecenatului arhitectului), au avut şi au încă destinaţii practice precise: sint construcţii efectiv funcţionale, de o eminentă concepţie. Nivelele celor cinci etaje le la *Casa Milá Camps* menţin o linie ondulată permanentă, balcoanele din fier forjat (unul din elementele tipic decorative ale lui *Modern Style*) par incrustaţii bijutiere, dar aspectul general apare osos, scheletic, vag George Moore. Acoperişul — mai ales — sugerează o stranie fosilă, ca şi curbura balcoanelor, relieful vălurit al faţadei. Culoarea oliv-verzuie aminteşte vegetalul, lichenii vechi, piatra roasă şi netezită de intemperii. Deci, din nou, confuzie de regnuri. Ornamentele superioare, în spirală, unde le-am mai văzut? De sigur, la Roma, la biserica Sant'Ivo, de Borromini, căci toată această convulsie şi ondulare este, de sus şi pînă jos, de esenţă „barocă“. La *Casa Battlo*, policromia, cu plăci şi incrustaţii *ajulejos*, are aceeaşi structură scheletică fosiliformă. Educaţi cu rigiditate lineară a coloanelor greco-romane — adoptarea la acest regim al femurului şi omoplatului de piatră nu este nici simplă, nici imediată. In această faţadă, mai ales, nici un element n-are stabilitate şi centru de gravitaţie. Barocul rămîne o artă a mişcării, a moliciunii instabile. In *Parque Güell* predomină mozaicul, incrustaţia, dar mai ales simularea plastică a vegetalului. Tradiţia este a faianţei spaniole, tratată de data aceasta cînd în stil *craquelé*, cînd în stil primitiv, în genul mozaicurilor bizantine de la Ravenna. Dar ordonanţa bazinelor, treptelor, nivelelor, grotelor artificiale şi mereu fastul coloristic al faianţelor şi mozaicurilor, ne transpun în plin feeric, în plină utopie fastuoasă. Sîntem invadaţi de gratuit şi himeră. Ieşirea din istorie, din veac şi chiar din Spania devine totală. Prin Gaudí, Spania reuşeşte subit să se metamorfozeze, să se transcendă. Imi plac aceste rupturi mai mult decit geografia: de-a dreptul stilistice şi chiar ontologice.

Anticariate

În străinătate nu concep explorarea marelor oraşe fără vizite, in acelaşi timp rituale, metodice şi foarte practice, la anticariate. Nu cred să fi „ratat“ o singură ocazie. Imi plac cărţile, imi place atmosfera lor, stilul specific de *bric-à-brac*, surprizele marilor rafturi. Cunoşteam bine tipul francez — de pe cheiurile Senei, pitoresc, dar scump şi nepractic, apoi al magazinelor *Gibert* mult mai bine organizate, abundente, şi efectiv utile — cel elveţian — german, de un mare spirit de ordine, metodic ca o farmacie, de o sistematizare exasperantă, dar cel spaniol constituie pentru mine încă o mare necunoscută. De unde un sentiment febril de curiozitate, de emoţie legitimă a descoperirii. Total inocent, încă neintrodus în viaţa madrilenă, şi bineinţeles destul de naiv, devin la început o victimă uşoară. Pe *Calle de Cervantes* căutam locuinţele lui Lope de Vega şi a autorului lui *Don Quijote*. Un anticariat, uzat, prăfuit, de tipul magazinelor din Balzac-Galdos, mă seduce dintr-odată. In interior dimpotrivă, dulapuri enorme, masive, un aparent haos in vrafuri, dar şi galerii superioare, unde un tînăr cu ochelari, clasa volume, cu aerul savant al unui „conservator“ de la *British Museum*. Patronul mă evaluează dintr-o privire, imi ia pe un volum desperechiat de Guillermo de Torre cît costă întreaga *Historia de las literaturas de vanguardia*, dar ceremonios, grav, „intelectual“. Mă conduce pînă la uşă cu mari gesturi de politeţe. Imi face chiar o schiţă a cartierului cu locuinţele ilustre pe care le căutăm. Deci, un prim „eşec“ economic, dar in forme stilizate, vătuite, civilizate, cu mănuşi. Cînd voi mai reveni la Madrid am de gînd să-i mai fac totuşi o vizită...

La fiera national del libro de la Sevilla — ceremonie festivă, aproape de gală — mă entuziasmase. Dar nu aceasta este atmosfera specifică. Cine vrea s-o găsească trebuie neapărat să se deplaseze pe *Calle Claudio Moyano*, lîngă gară, *Estacion de Atocha*, unde în spatele grădinii botanice şi de-a lungul zidului inalt de piatră sînt instalate zeci de gherete şi tarabe, de o abundenţă, desigur, foarte inegală dar reală şi — mai ales — accesibilă. Marii anticari madrileni sînt instalaţi în centru — nici nu se putea! — pe *Calle de Libreros*, perpendiculară pe *Jose Antonio*. Dar preferinţele mele de investigare au făcut să mă orientez spre „periferie“, în mediile „populare“. N-am regretat şi aş recomanda oricărui amator român de cărţi spaniole şi europene să nu ocolească acest centru excentric. Surpriză totală. Critica, estetica, istoria literară, revistele de specialitate, aveau preţuri joase, neverosimile. Ce înseamnă la Madrid 20 de pesetas? Colecţiile curente *Austral*, de pildă, sînt cu 10 pesete mai ieftine decît la *Espasa-Calpe* din centru. Atmosfera este mai curînd placidă, blazată; tîrguiala de bazar oriental total absentă. De la anume preţuri în jos, devii de altfel total ridicol cerînd reduceri, iar în Spania ridicolul este mai mult decît umilitor, de-a dreptul mortal. Nu ştiu dacă este vorba de o educaţie comercială subtilă sau numai de reflexe ale psihologiei etnice. Ceea ce este sigur că mica mea „bibliotecă“ spaniolă — de eseuri, critică şi anume clasici — s-a făcut pe nesimţite, în proporţii total nesperate la plecare. Subtilitate a profesiunii şi poate şi a temperamentului etnic: cu excepţia incorectă amintită, nici un anticar spaniol nu-mi pare a fi abuzat cinic de inevitabila dezorientare a vizitatorilor străini şi, bineinţeles, nu eram nici pe departe singurul. Adesea ţi se răspundea totuşi absent, cu aere neglijente, preocupate, pentru a fi derutat şi predispus la concesii. Cartierul — feroviar, comercial, cu o mare piaţă asimetrică — n-avea de altfel, nimic intelectual. Dar această oază livrescă, in umbra lui *Jardin Botanico*, mi-a făcut o reală, enormă plăcere. Invazie de romane poliţiste, mai toate anglo-saxone, traduceri abundente, însă deloc publicaţii *sexy*. Dacă doriţi să aveţi de a face cu vama spaniolă, ocupaţi-vă cu acest gen de „import“. Vă asigur că vă va trece orice dispoziţie...

Femeea spaniolă

Încerc să-mi fac o imagine sintetică despre femeea spaniolă, operaţie — pentru mine cel puţin — dintre cele mai dificile. Trebuie să mă purific, încă o dată, de toate amintirile literaro-folclorico-cinematografice, atît de puternice şi de obsedante. Obligatorie este şi disocierea dintre „mit“ şi „realitate“. Acest tip de asociaţie complică enorm percepţia directă, impresia proaspătă, carnală, a feminităţii iberice, mistificată — pentru noi, esticii — in proporţii nebănuite. Imaginea care circulă corespunde, cel mult, tipului andaluz, sudic, produs de export: inaltă, zveltă, trepidantă, cu piruete focoase, in ritmuri de o mare mobilitate, cînd lente, lascive, cînd furtunoase şi triumfătoare. Aţi observat, desigur, că am descris fugitiv doar stilul *flamenco*, gitano-andaluz, cu infiltraţii maure, pe care-l intuisem încă de la Geneva de la cabaretul *Don Quijote*, unde intram uneori seara, în societatea unor tineri sud-americani, tari în devize. O tînără pianistă (ratată, din cauza unei crampe) din Costa-Rica, făcea studii diletante de istorie şi filologie clasică la Facultatea de litere. Avea nostalgia Spaniei, ca toţi sud-americanii, şi o intriga într-o oarecare măsură preocupările mele „hispaniste“. De fapt, gîndurile mele fugeau doar la texte rare, la detalii de stilistică şi teorie barocă... Totuşi, piruetele şi castagnetele, insinuarea cedării şi a refuzului, paşii ritmaţi, ghitarele şi jocul evantaielor, mă amuzau, mă redau vieţii, îmi demonstrau că existenţa are şi astfel de aspecte. Imi plac uneori contrastele erudiţiei şi ale voluptăţii...

Decepţie! Femeea spaniolă obişnuită (citisem ceva in acest sens in Montherlant, dar nu-l credeam), vorbesc de tipul banal, popular, întîlnit pe stradă, in magazine, in *Puerta del Sol*, este lipsită de graţie, fără *sex-appeal*, total neatractivă: mică, mustăcioasă, abia pieptănată, aproape grasă, cu rotunjimi joase, de parcă ar mătura in mers scările şi trotuarele. Nici urmă de *gitane* şi *flamenco*! Multe par îmbătrînite prematur, muncite, cu riduri adînci şi asimetrice. Exagerez, probabil, într-o oarecare măsură, prin contrast. Dar cine crede că venind în Spania, întîlneşte la colţ de stradă pe Carmen, Marisol, sau Rosa Durán este un mare naiv, sau un iluzionist iremediabil! Definiţia rămîne parţial inexactă şi dintr-un alt motiv: generaţia tînără, sportivă, bine dezvoltată, oferă exemple admirabile de un tip net deosebit: svelte, înalte, modelate întrucîtva în stil anglo-saxon, cu priviri directe, neinhibate, care impun imaginea unei alte Spanii: moderne, fără prejudecăţi, nu chiar standardizate, dar fără complexe, fără reflexe tradiţionale, inclusiv catolico-ipocrite. Contrastul dintre cele două generaţii feminine este izbitor şi, s-ar spune, că de douăzeci — treizeci de ani, tipul feminin spaniol tinde spre o modificare radicală a liniei sale. Privesc şi o fotografie din cartea de mare succes a americanului James A. Michener, *Iberia* (New York, 1968, p. 152—153). Nu, nu fac nici o eroare: stratificarea este evidentă: obezitate şi svelteţe, aer commere şi sportivă ingenuitate. Constatarea nu mă mai surprinde. Mi se impune cu forţa evidenţei.

Fizionomiile feminine spaniole merită o scurtă menţiune specială. Pigmentaţia specifică de tip Goya rămine o viziune strict picturală. Este cea mai „spaniolă“ imagine pe care mi-a procurat-o acest pictor. Am mai evocat-o şi într-o altă împrejurare: ten sangvin, ars de soare, mat, aproape măsliniu, cu două rozete in obraji, mingîiaţi cu luciri de ceară. Facies mediteranian, zvîcniri eruptive, fard. Aritificialtate totală, dar cît de fascinantă! Refularea domină chiar şi reflexele fiziologice. Femeea spaniolă „clasică“ — literară şi picturală — împinge seducţia din această cauză la limita perversiunii. Temperamentul este explosiv, educaţia tradiţională diametral opusă, de o mare rigoare catolică, inhibată, deci plină de „cenzură.“ Din care cauză, femeea spaniolă de mare clasă constituie unul dintre fiinţele cele mai ambigui, cele mai insinuante, cele mai excitante. Privesc fotografii, tablouri, citesc mai ales în memorie. Aleg cîteva specimene, andaluze, sevillane: brunete, cu ochi mari, adînci, de o frumuseţe uşor „vulgară“, vreau să spun directă, cu sexualitatea nedifuză, de un evident amor propriu al prestanţei fizice, al efectului imediat. Străinii sînt priviţi uşor dispreţuitor, superior, cu aer amuzant, flatat, iniţial indecis. Evaluarea este rapidă şi infailibilă. Lipsit total de marea vocaţie sentimentală sau măcar curtenitoare, încerc să mimez interior un ritual absent. Mă „trădez“ imediat; sînt doar un analitic, un obsedat de genul meu, de „cunoaştere“. Atunci jocul se schimbă: instictul feminin se vrea subit enigmatic, vag insinuant, „interesant“, obiect legitim de curiozitate. Se ştia — vag, aproximativ, în societatea în care mă aflu — că aşi fi „scriitor“, „om de litere“, sau aşa ceva. Provocarea continuă dar pe alt plan: mi se pun întrebări subtile despre „romînce“, despre farmecul nostru feminin. Răspunsurile, nu ştiu cît de abile, permit comparaţii rapide, care — observ — nu mă favorizează. Geniul feminin spaniol de bună calitate vrea mereu „pasiune“, marea aventură, *la locura*, deci exact ceea ce nu pot oferi. Relaţiile curente, facile, neprotocolare, sînt — fireşte — de stil internaţional, deci plate, neinteresante. Dar, „exotismul“ nostru poate să sugereze, ba chiar să prefaţeze şi anume surprize în ambele sensuri. Nimic de făcut: sînt de o senzualitate rece, lucidă, directă, iremediabilă. „Genul“ meu spaniol rămîne mereu stilul *flamenco*, în mici şi repezi interludii, fără trecut, fără viitor. Prezentul imediat incandescent şi rafinat este absorbit şi ars, pînă la scrum, într-o flacără violentă şi rece.

Galerias preciados

În plin centru Modridului, pe *Calle de Preciados*, care leagă artera principală *Avenida, de José Antonio* cu atît de vesela, de amicala *Puerta del Sol*, se află un imobil de şase etaje, cu faţada de cărămidă aparentă, de culoare roşiatică (nuanţă madrilenă specifică), în care este instalat un magazin de un tip special: vestitele — mai ales pentru turişti, dar şi pentru spanioli, dintr-un motiv deosebit despre care voi vorbi imediat — luxoasele *Galerias Preciados*. Vreau să intru, dar cunoscutul spaniol care mă însoţeşte mă întreabă ironic: „D-ta, comunist, intri în.... *Galerias Preciados*“? Stupoare totală, sinceră, din partea mea... Nu înţelegeam nimic, dar absolut nimic. Cînd, şi mai ironic — dar trebuie să fi fost în Spania şi să fi citit oarecare literatură spaniolă, să poţi gusta acest humor feroce — mirarea mea perplexă ja sfîrşit: „Dar nu ştiţi că cea mai mare acţionară a Galeriilor este *Senora*...“ şi-mi citează numele soţiei unui foarte înalt personaj. „Are acţiuni de peste treizeci de milioane de pesetas.“ Atmosfera se destinde brusc, prin gesticulaţie şi surîsuri complice, de mare bunădispoziţie reciprocă. *Senora* în cauză — voi afla şi mai multe amănunte despre ea la Barcelona, de la pictoriţa Florita Macedonski, care a lucrat chiar în acest domeniu — este un mare om de afaceri, cu o „bosă“ de *big businass* de talie internaţională. Pe scurt, este vorba de un evasi-monopol al articolelor artistico-turistice: mobilă, tablouri, reproduceri, bibelouri, ceramică, ţesături, sticlărie artistică, artizanat spaniol, pe care l-am întînit şi la Geneva, la *Placette*, dar şi în Italia, la Napoli, Pompei, Sorento, regiuni ce-i drept de puternică (şi istorică) influenţă spaniolă. Organizate într-un adevărat trust, cu sucursale pînă şi in insulele Canare şi Baleare, aceste *Galerias Preciados*, au o cifră de afaceri ameţitoare. Curiozitatea stă mai ales în faptul că exploatarea inutilului (Voltaire are dreptate: „Le superflu, chose très nécessaire“) ia proporţii de mare rafinament şi virtuozitate. Nu regret deloc că, fie şi prin derogare, am fost un foarte mic şi ocazional „client“ al *Galeriilor*, atît la Madrid, cît şi la Santa Cruz de Tenerife.

Obiectele sînt de două categorii „stilistice“: mai întîi falsuri, contrafeceri, reproduceri, imitaţii, de mare serie bine înţeles, dar după prototipi de ţinută artistică, adesea piese originale, de o personalitate indiscutabilă, alături de produse moderne, de concepţie şi finisare avangardistă. De o parte, deci „patina“ antică, a cărei tehnică scoboară de la mobilier pînă la reproducerile de material plastic (hărţi, mapamonduri, panoplii, arme), de cealaltă linia decisă a celui mai actual *design*. Ne aflăm deci, dacă vreţi, în plină acuplare de „clasic“ şi „modern“, de „istoric“ — cu toate nuanţele sale: pitoresc, specific spaniol, *bibelotes, artesania* şi *ultima moda*. Totul cu simţ evident al artei decorative şi al organizării unor interioare, care nu vor şi nu trebuie să pară „comerciale“. În Spania, n-am cunoscut niciodată în marile magazine, înghesuiala, sufocarea, lipsa de spaţiu, ingrămădeala meschină, „buchinistă“. Decorul modern are, dimpotrivă, opulenţă, confort masiv, o anume gravitate, linii şi perspective largi. Stofele, catifelele, ţesăturile spaniole sînt, în general, mai grele, mai încărcate, broderiile urmăresc desene bine scoase în relief, culorile tind spre nuanţe închise, sobre.

Există, evident şi un anume „prost gust“, dar stridenţele, trivialităţile sînt excluse. Sute de ani de tapiţerie, de broderie, de mobilier sculptat, de incrustaţii în esenţe rare, coloniale, de pictură pe lemn, porţelan, sticlă, impun o rigoare şi o tradiţie. Şi aici, şi la Barcelona, în magazine specializate — am putut gusta noua vogă recent lansată a gravurilor de epocă. In locul stampei se reproduce clişeul metalic, de oţel sau cupru. Am văzut scene din Goya, din Watteau in oţel şi aramă absolut remarcabile. Patina şi tonurile argintii sau roşiatice ale suprafeţelor, fineţea inciziei în *taille doce*, întreagă această „grafică“ metalică — precisă, exactă, riguroasă — spune ceva spiritului meu, care-mi pare a avea mici afinităţi (iluzie?) cu ideea de panou şi gravură energică, fină şi fermă, in afara oricărei improvizaţii. Mîndria „colecţiei“ mele este de pe acum o privelişte a Genevei, din secolul al XVIII-lea, în aramă, incadrată in catifea verde închis. Nu regret această sugestie a *Galeriilor Preciados*, materializată mult mai tîrziu, într-o altă dispoziţie...



Barcelona, PUEBLO ESPAÑOL

dintre sute de catarge

CONSTANTIN DRACSIN nu e chiar un necunoscut. El a publicat prin cîteva reviste. Bănuim că va fi primit — de la vreun scriitor cu experiență — o serie de sugestii. Prezentîndu-l aici, noi nu venim să „stricăm" ceea ce au făcut alții, sau să ne lăudăm cu o nouă descoperire.

Pentru cei care îl cunoaștem pe Constantin Dracsin, e lesne de înțeles că efortul lui de a scrie e neobișnuit. Dar la fel de bine trebuie să ne dăm seama că efortul lui de a **scrie literatură** e de-a dreptul extraordinar, pentru că lui Dracsin îi lipsesc ambele brațe. Greutățile pe care le întîmpină la munca pe manuscris, la confruntarea unor variante, sau la reluarea unor poezii, oricît de mari ar fi aceste greutăți, vor trebui învinse.

Il admirăm pentru pasiunea lui față de cărți și poezie. Il înțelegem și îl încurajăm. Ne vom opri de fiecare dată cu interes în dreptul semnăturii lui. Îi dorim să ajungă la marea „voce de flacără". Tocmai de aceea, îl facem atent: în cazul lui, orice victorie este o dublă victorie; dar și eșecul ar fi dublu. Iar dacă e să-i dăm și noi o sugestie, aceasta ar fi următoarea: decît să scrie poeme lungi și să nu le poată transmite cu aceeași intensitate, mai bine să scrie mai puțin dar mai controlat și mai plin de esență.

Am vrea, desigur, să-l știm posesorul unei memorii foarte bune, care să-i fie de mare ajutor în stăpînirea fluxului poetic. Să poată, adică, să-și scrie **în gînd** poeziile, iar punerea lor pe hîrtie să nu însemne, în fapt, decît o **transcriere, o variantă ultimă.**

Deocamdată, noi îl publicăm nu pentru a fi generoși, ci pentru a vedea el însuși ceea ce e caracteristic scrisului său. Ne exprimăm speranța că îl vom întîlni — nu peste multă vreme — și în alte spații ale revistei noastre.

Ioanid ROMANESCU



Constantin Dracsin

Primele și ultimele

Intre zero și unu
doinește un inger.
La incrucișarea zarurilor
mi-a făcut loc prin aer,
cu aripa,
să pot inmulți
celelalte numere.

Că sint palid,
asta e cu totul altceva.
Mai bine să se vadă prin tine.
spre răsărit,
spre miază-zi.

Glasul rădăcinilor

Spui că nu am umbră.
și-i cald aici
in apa nevăzută.

Mulți sori
își fac culburi
aici in tulburarea mea.

Lumea imi vede
ramurile prim'toare,
de-aceea înțeleg unghiul
in care stai.

Foame străveche

Sufăr de o foame străveche
de a rămine in viață
și după moarte —
obiceiul pămintului
cărat cu pumnii
in cetăți
să-l păstrez.

Aș vrea

Nu pot scrie tot
ce ar trebui.
Imbătat in singele meu
aș vrea ca toate cristalurile vieții
să se nască din harfe subțiri.

Iată,
zăpada virgină
imi acoperă trupul,
ca mindria frigului
să nu fie mai tare.

Vocea de flacără

Intinzi brațele
cu pipă'tul lor mut —
ajurgi la vocea de flacără
și-mi spui că e a mea.

Fie,
ca imaginea ta
mereu să ajute vulturul orb
la trecerea munților.

dicționar de pseudonime

intocmit de Gh. CATANA

MOVILĂ SANDA

Pseudonimul scriitoarei *Maria Ionescu-Aderca* (soția lui Felix Aderca, n. 15. XII. 1900 în com. Co-bu—Argeș — m. 13. IX. 1970 la București). La începutul activității a colaborat la „Curierul artelor" condus de Juarez Movilă (vezi *Zaharia Stancu* — „Pentru oamenii acestui pămînt", Ed. Cartea Românească, 1971, pag. 317—319).

Scrieri: Crinii roșii (versuri, 1925); *Desfigurații* (roman, 1935): *Nălucile*, (nuvele, 1945); *Călătorii* (versuri, 1946); *Marele ospăț* (roman, 1947); *Fruct nou* (versuri, 1947); *Pe căile Argeșului* (roman, 1950); *O vară la Șipotul fîntînilor* (1957); *Neuitatele călătorii* (1958); *Cîte se petrec la mare* (1962); *Viața în oglinzi* (roman, 1970).

MUNTE ASPAZIA

Numele literar al scriitoarei *Aspazia Munteanu* (n. 7 octombrie 1835 la Tereblecea Veche-Rădăuți — m?) Impreună cu Neculai Pavel a editat revista „Plai". A colaborat la „Junimea literară", „Pana literară", „Inmuguriri" etc.

Scrieri: Involburări (1933); *Mia* (1933); *Breviar de poezie bucovineană* (1934, cu Neculai Pavel); *Luminișuri* (1936).

NICODIN DINU

Numele literar al prozatorului Dinu C. Ioanid *(n. 18 iunie 1886 — m. 1943) originar din comuna Lisa. Teleorman. A colaborat la „Convorbiri literare", „Revista română", „Vața românească", „Vremea" etc.*

SCRIERI: Lupii *(roman, București, 1932)*; Revoluția *(roman, Buc. 1943).*

SCRIERI DESPRE: I. Negoițescu *(„Argeș", iunie, 1972)*; Zaharia Stancu — *Pagini alese, vol. II, pag. 347 (Colecția „Lyceum").*

NICOLEANU NICOLAE

Pseudonimul poetului Neagoe Tomoșoiu *(n. 1833 sau 1835 la Cernatul Săcelelor-Brașov — m. 1871). După studii la Paris a funcționat în învățămînt (la Roman și Iași). A mai semnat: San-Huano-Ki și Tschao-Wan-Ki (la „Satyrul"); Ta-Tum-Ki*

SCRIERI: Poezii *(Iași, 1865).*

SCRIERI DESPRE: G. Călinescu — *„Studii și cercetări de istorie literară și folclor", nr. 2/1960; Istoria literaturii române, vol. III, pag. 20—23, Ed. Academiei, Buc. 1973.*

NIGRIM

Pseudonimul epigramistului Nicolae Gr. Mihăescu *(n. 21 martie 1871 la Gura Sărății, Buzău — m. ?) Fost profesor secundar la Ploiești. A editat revistele „Intim" și „Viața nouă". A mai semnat:* N. Mihăescu Nigrim, Semper, Un Buzoian.

SCRIERI: Astrale *(poezii, 1901)*; Cavalul fermecat *(nuvele și schițe,* 1912).

NORA A.

Numele literar al scriitorului Aron Rosen *(n. 1876 — m. 1948). A lucrat în redacțiile ziarelor „Adevărul" și „Universul", colaborind la revistele: „Adevărul literar", „Universul literar", „Revista literară". A mai semnat:* Aron *și* A.R.

SCRIERI: Fâșii din viață *(Buc., 1903)*; Clipe trăite *(1906)*; Un roman de dragoste *(1917)*; Visuri de fecioară *(1921)*; Flori de dragoste *(f.a.).*

NOVĂCEANU DARIE

Numele literar al poetului și traducătorului Aurel Mitu Țolu *(n. 8 mai 1937 în com. Crasna din județul Gorj). Absolvent al Facultății de filologie din București (secția limbă și literatură spaniolă), a funcționat, un timp, în Ministerul Afacerilor Externe, apoi a lucrat în redacțiile revistelor „Secolul 20", „Lumea" și „Gazeta literară". A tradus din M.C. Navarro, C. Laforet, J. D. Coehlo, J. J. Jiménez, Jorge Luis Borges („Moartea și busola", Ed. Univers, 1972, lucrare pentru care a fost distins cu „Premiul pentru traduceri din literatura universală" al Asociației Scriitorilor din București pe anul 1972).*

SCRIERI: Autobiografie *(versuri, 1962)*; Păsări de lut *(versuri, 1966)*; Noaptea pe drumurile Italiei *(1968)*; Tehnica umbrei *(versuri, 1970)*; Ora Americii latine *(1970)*; Peisaj în mișcare *(1971).*

SCRIERI DESPRE: Nicolae Tirtureanu *(„Cronica", nr. 5, 1973)*; George Muntean *(„România literară", nr. 8, 1972)*; Marian Popa *(„Dicționar de literatură română contemporană", Ed. Albatros, 1971, pag. 415—416).*

cartea străină

DOUĂ ROMANE DE CESARE PAVESE*)

Cesare Pavese este unul din scriitorii care s-au bucurat de atenția traducătorilor români. I s-au tradus poeziile, eseurile, jurnalul, romanele importante, iar „Secolul XX" i-a consacrat un număr. Faptul este îmbucurător pentru că astfel cititorul român poate cunoaște într-adevăr un scriitor și poate extrage dintr-o operă lucrările cele mai bune. Cele două romane alăturate în volumul de față *(Satele tale* și *Diavolul pe dealuri)* completează imaginea care, probabil, s-a fixat în datele ei importante.

Pavese n-a fost un „precoce". Vorbim, desigur, de acea precocitate care înseamnă o maturizare timpurie, impusă de un anumit mod de viață modern care „desființează" de multe ori copilăria. Fără stridențe destinul său a fost aparte. Cine i-a citit jurnalul și-i cunoaște și din alte surse viața, nu mai poate distinge între Pavese omul și Pavese scriitorul. Chiar dacă el n-a ținut deloc la această apropiere, și chiar dacă această osmoză a dus, de multe ori, la interpretări deplasate, bazate doar pe o psihanaliză destul de ieftină. Revenind însă la un termen pe care l-am folosit înainte — *destin* — să-i acordăm accepția autorului *Meseriei de a trăi* (carte din care fac parte și rîndurile ce urmează): „Destinul este ceea ce are o întreagă existență mitică, o dramă, Este ceea ce se întîmplă și încă nu se știe că s-a întîmplat, Ceea ce pare libertate și în schimb se dovedește apoi paradigmatic, crud, dinainte fixat. Destinul este istoricul înainte de-a fi înțeles în relațiile sale și în a sa necesitate — libertate". (din volumul în traducerea lui Florin Chirițescu). Destinul astfel fixat — ca o intuiție a unei deveniri — devine o perpetuă obsesie, o continuă „urmărire", fără posibilitatea unei categorice limpeziri. In această incertitudine — umbră a destinului bănuit — se desfășoară viața și opera scriitorului. Iar în conștiința acestei stări este tragismul unei existențe și al unei opere. Privind fără participare, viața lui Pavese este destul de obișnuită: fără mari evenimente, fără mari răsturnări de situații. S-ar putea spune, desigur, că dincolo de calmul aparent s-a ascuns marea dramă, una a adîncurilor, consumată interior. Pentru cercetătorii care au redus lucrurile de la o psihanaliză nu prea subtilă, faptele erau simple: autorul, lipsit de virilitate, suferă de „clasicile" complexe, iar operele sînt defulările respective. Urma doar să se facă racordarea plauzibilă a complexului la opera („refularea") corespunzătoare. Intr-adevăr, urmărind jurnalul, viața lui Pavese este un șir de categorice insuccese erotice. Lipsa bărbăției îl aruncă într-o continuă criză morală, în „viciul" sinuciderii care-l ademenește de la 18 ani, și care-l va copleși la 42 de ani. Ar fi însă prea simplu să se vadă în traiectoria lui Pavese doar eșecul unei presonalități covîrșite de o deficiență fiziologică. Iubirile sale nenorocite sînt astfel pentru că păstrează în el o altă lume. Copilul este în permanență un infirm în relațiile cu adulții. Iar Pavese, lucidul autor al notelor din jurnal, a rămas cu o veșnică sensibilitate infantilă, cu o permanentă credință într-o bunătate pe care o anumită societate nu-și poate permite să o onoreze. Insă copilăria aceasta spirituală nu e doar o „reacție" a fiziologicului. Nu e o naivitate, o dezarmare prin „necunoaștere". E vorba de alte cercuri de valori, de alte circuite ale acestora. Aproape toate personajele lui, sînt tineri și evoluează cam în același mediu — o notează chiar autorul. O importanță deosebită o are natura, dar nu pitorescul ei, ci cosmicul imuabilelor cicluri. Copilul e singurul care poate trăi în ele fără distincția „vinovată" a adultului. Pavese este în zona copilăriei tocmai prin această credință într-o relație independentă de cele sociale — mai exact de cele sociale de un anumit tip. Această stare a copilăriei, cu miturile sale, îl apropie de Vico și de protoistorie. Se pare că reacția sa nu-i singulară. Dacă am aminti și nostalgia lui Mircea Eliade (pentru a nu mai adăuga și alte nume), pentru vremurile care respectau mișcările cosmice și nu convențiile contemporane, am putea spune că e o trăsătură mai mult sau mai puțin importantă a unei epoci. Al celei interbelice, cînd procesul de trecere al civilizației „naturale" (satul) la cea „convențională" (orașul, metropola), s-a accelerat. Deplasînd conflictul, cum ar putea găsi răspuns o dragoste fără rezerve, o dăruire pînă la umilire, într-un spațiu în care convenția potrivit căreia pentru a primi trebuie să și dai, tronează? La un asemenea tip de chestiuni — desigur nu chiar atît de simple cum le-am formulat — va încerca să răspundă Pavese în scrierile sale. Poate de aceea poeziile sînt mai puțin poezii și mai mult discurs epic, iar povestirile nu ating nivelul romanelor în care întrebările reușesc să fie dizolvate în narațiune. De aceea romanele sale n-au nici o urmă de teză (cu toate că i s-a reproșat misoginismul transparent: toate femeile din cărțile sale ar fi prostituate). Autorul însuși spune că „Tema unei opere de artă nu poate fi un adevăr, un concept, un document etc., ci doar un mit. Din mit de-a dreptul la poezie, fără să treacă prin teorie sau prin acțiune". Cărțile sale par, de aceea, liniare, fără speculații adăugate dar și fără o importanță deosebită dată acțiunii. In *Satele tale* s-ar mai putea vedea influența unei anumite literaturi americane, pentru care Pavese avea realmente afinități. Mai ales în ceea ce privește brutalitatea, violența unui personaj ca Talino. Chiar mizeria familiei sale, abulia morală a acesteia, ar putea fi remarcată în acest sens. Dar există într-adevăr o asemenea stare a unei lumi primare în care naratorul, Berto, om al orașului, este neputincios. Universul instinctual al lui Talino și alor săi, în care sexul și violența sînt, într-un fel, obișnuite, este parcă ecoul unei naturi în care nu există păcat. Una din coline este ca un „mamelon", iar satul e așezat între două asemenea coline. In acest prim roman pavesian apare și primul eșec al dragostei, mai exact al relațiilor dintre bărbat și femeie. Legătura lui Berto cu Gisella, sora lui Talino, este întreruptă sîngeros, prin uciderea acesteia de către fratele ei. Calitatea lui Pavese constă în aceea că, în acest roman unde cititorul poate descoperi un conflict clar între cele două lumi (sat — oraș, rațiune — instinct ș.a.m.d. — relații care-i vor traversa ulterior creația), totul are un firesc ce înlătură orice bănuială de „intenție" anterioară. Poate șoca naturalismul, violența unor scene — cum s-a remarcat — dar nu o „teză". La fel în *Diavolul pe dealuri*. Și aici e clar contrastul între sat și oraș, între natură și civilizația dezolantă, între „țăranul" Oreste și tinerii săi prieteni. Fiecare din ei caută răspunsul unor întrebări firești vîrstei, dar peste întrebările lor plutește stabilitatea celor două relații dihotomice. Oreste, Pieretto, Poli, naratorul, Rosalba, Gabriella, par personaje distincte, însă în realitate ele se dizolvă în lumea de întrebări permanente, de răspunsuri abandonate, de certitudini lăsate la jumătate, pe care ei înșiși o creează. Această stare „difuză" a vieții din romanele lui Pavese este încadrată întotdeauna în perimetrul unor contraste clare. Pe de o parte s-ar părea că autorul demonstrează, cu linii îngroșate chiar, de cealaltă e continua labilitate a unui ton firesc, care parcă nu vrea să spună nimic. Personajele din *Diavolul pe dealuri* au opinii, autorul însă nu comentează nimic. „Nu a *analiza*, ci a *reprezenta*. Dar într-un fel cu totul viu, potrivit unei analize implicite. A da o *altă* realitate, din care ar putea să se nască o nouă analiză, noi norme, o nouă ideologie" — formulează cel mai bine autorul în notele sale de jurnal. Și, departe de a fi doar „scriitorul care se sinucide". Pavese a lăsat în romanele sale o lume deosebită, cu o notă care nu se poate neglija. Lipsită de stridențe, ea se păstrează cu atît mai bine, într-o tăcere care n-o poate ucide.

Constantin PRICOP

* Cesare Pavese, *Satele tale — Diavolul pe dealuri;* romane, traducere, prefață și tabel cronologic de Florin Chirițescu, Ed. Minerva, București, 1973.



Andrei Belîi împreună cu Serghei Soloviov

ANDREI BELÎI

în tălmăcirea lui Leonid DIMOV

Este imposibil să ne reprezentăm poezia rusă a secolului XX nu numai fără Blok, Maiakovski, Esenin, protagoniştii chemaţi să constituie prin dimensiunile creaţiei lor un început de nouă genealogie, dar şi fără Bunin, Briusov, Andrei Belîi, Pasternak, Ţvetaieva, Ahmatova, Hlebnikov, Balmont, Gumiliov, Sologub, pentru a nu-i mai aminti decît pe cei mai importanţi. Contextul poeziei începutului de secol prezintă o impresionantă acumulare de personalităţi care s-au întîlnit în faţa Revoluţiei.

Făcînd parte, alături de Aleksandr Blok şi Veaceslav Ivanov din triumviratul reprezentativ al „generaţiei tinere" de simbolişti ruşi, îmbinînd în formaţia sa intelectuală, în oscilaţie surprinzătoare dar totdeauna sinceră darwinismul, ştiinţele exacte şi filosofia mistică a lui Vl. Soloviev, cu o gîndire filozofică zbuciumîndu-se între Kant şi Nietzsche, Schopenhauer şi Hermann Cohen, mai tîrziu pasionîndu-se violent pentru antroposofia lui Rudolf Steiner, nerămînînd străin nici de marxism, personalitatea lui Belîi, ca om şi scriitor a fost una a gesturilor paradoxale, a evoluţiilor neaşteptate, a contrastelor.

Opera lui Andrei Belîi (pseudonimul lui Boris Bugaiev, poet, romancier, estetician al simbolismului, teoretician al problemelor versificaţiei, memoralist, a fost în întregime seismograful angoaselor şi speranţelor, al iluziilor şi derutei, al cutremurărilor şi încrîncenărilor pe care le-a cunoscut mişcarea centrală din Rusia şi acel deceniu şi jumătate care a premers Revoluţiei din Octombrie.

Ea îmbrăţişează cele mai surprinzătoare extreme: patosul şi grotescul, misticul şi satira, extazul şi autoironia, iluzia romantică şi absurdul, într-o totalitate simbolic structurată. Lirica vizionară a lui Andrei Belîi, cu accente şi imagini apocaliptice (volumele „Aur şi azur", „Cenuşa" 1908, „Urna" — 1909, poemul „Hristos a înviat" — 1918, inspirat din evenimentele Revoluţiei din Octombrie), poemele în proză — „Simfoniile" — în care realizează fenomene de osmoză între poezie şi proză, romanul Petesburg" (1914—22) ce are un loc de frunte în raport cu proza simbolistă rusă, dar şi în ansamblul literaturii vremii, nuvelele autobiografice, epopeea istorică „Moscova", larga panoramă a vieţii intelectuale ruse de la începutul secolului cuprinsă în scrierea memorialistică „La graniţa a două secole" (1930) ş.a., exprimă zig-zagurile specifice descrise de propria sa conştiinţă. Acel „pro şi contra" existent constant în viaţa, gîndirea, sentimentele lui Belîi, acea „sfîşiere lăuntrică" de care vorbea Marina Ţvetaieva nu au fost prielnice unei dezvoltări în continuare pe aceeaşi linie, unei cristalizări de poziţii cu atît mai puţin.

Deceniile trecute de atunci au estompat multe din manifestările, dramele, tribulaţiile, înfrîngerile lui Andrei Belîi.

Dar încercările sale de a cuprinde într-o concepţie filosofică desfăşurarea istorică trecută şi perspectivele viitorului, căutările sale estetice preconizînd ideea unui sincretism între literatură şi muzică sau pictură, realizările sale în domeniul analizei psihologice şi a „realionului fantastic" în tradiţie dostoievskiană, experienţele sale compoziţionale şi cele pe linia lărgirii expresivităţii limbajului, nu mai puţin contribuţiile sale teoretice în problema simbolismului rus rămîn un aport neîndoielnic, iar abordarea lor pasionantă.

Natalia CANTEMIR

MĂSCĂRICIUL

baladă

1

E-o ţară c-o
Cetate
Ce-n ape
Şi-n tumult
Din turnuri
Crenelate
Priveşte
De demult !

O scaldă-n arşiţi
Vara ;
O-ncinge ploaia :
Bici . . .
Trăiesc în ea
Crăiasă
Şi gîrbov
Măscărici !

Ivit
Din plictiseală
El suie
Dîmbul chel-
Şi-aduce zvon
Şi clinchet
Dogit
De clopoţel.

Şuvoi de purpur
Sboară
Mantaua-i
De atlaz : -
Pe stîncă,
Dus cu gîndul
Bufonul
A rămas ;

Şi îndelung
Priveşte
Amurgul
Ca de foc ;
În vespera
De ceaţă
Tichia-i saltă-n
Joc.
Din cremeni
Îşi ia zborul
Un stol
De cucuvăi,
Din turn
Cînd se răsfrînge
Buholt de goarnă
'N văi.

2

În arşiţa amiezii,
La umbră
De arcade, —
Crăiasa va s-audă
Cum
T rîie
Cicade.

Din
Ierbile
Lucioase,
Din ciot cu rouă dat. -
O floare îi zîmbeşte
Cu smocu-i
Fermecat.
Nici
N-apucă
Să rupă
Înaltul lujer că
„0
Nu uita
Domniţă" —
Trist, floarea suspină :

Nici
N-apucă
Să rupă
Înaltul lujer că
Ţîşni din floare
Sucul
Şi-n ochii ei
Pică.

Sticlind, cîntară ape
Şi lunci
Şi-o albăstrea . . .
Străvechiul
Vînt
Aduse :
..Domniţă nu uita !"

Trecu cetatea dragă
Precum un nor rotit :
Cu turnuri
Cu creneluri
În ziuă
S-a topit . . .

3

Liliachii hăţişuri
L-au strîns
Pe măscărici :
Deasupra, stă
Văpaie,
Mantaua-i
Cu
Arnici . . .

În soare gheba hidă
Foşnite ierbi umbri :
Iar
Mîna lui
De umbră
Pe floare
Se
Opri ! . .
Neauzit, un freamăt
Trecu prin umeri
Reci ;
Cîntară
Clopoţeii :
„Să-uiţi,
Să uiţi,
În veci !"

Din turnuri, la lucarne
Luciră
Flăcărui ;
În arşiţi
Frunza scoase
De şarpe
Şuier
Şui.

Cetatea
Cocoşată,
Cu àripa ei
Gri
De liliac,
Din ziuă
Umbra cea rea
Goni.
Trezitu-s-a domniţa :
Da, totul
— S-a
Sfîrşit ! . .
— O, inimă —
Te sparge,
Tu clopoţel
Zvonit . . .

Tu, —
— Fir
De păpădie :
Te-mprăştie ! Aşa !
Pleacă
Stropind
Cu lacrimi
Hermina ca de nea.

Dînd libelule lucii
De-o parte,
După ea
Bufon
Albit la tîmple
Purta
Trena
Cea grea :
Dulci
Lujeri
De Verbină
Se clătinau : talaz
Printre genunchii
Negri
Încinşi în scump
Atlaz.

4

Şuvoiul
Geme-n
Spumă
E ziua
Toată :
Joc. . .
Fereastră zăbrelită
Strecoară snop de foc.

O, cum va plînge-n poartă
Un ivăr ruginit
Cînd cavaler
Cu
Pene
Din veac
Va fi
Venit.

Parcă săltînd
În soare
Peste şuvoi
Sări, —
Pe cal, sunînd din goarnă
Cu lance-n
Zări
Sclipi.

În tremur,
Raza joacă
De peste scut, pieziş.
Lovind — oţel albastru —
Al spadei
Drept
Tăiş.

Încolo
Ba încoace
Argintul
Lucitor
În alb —
Miţosul
Abur
O pană poartă-n zbor.

Se bate greu
Stiharul
De
Calul încomat —
Aripă
Zmeurie
Întinsă
Sub tărhat.

5

E-o ţară c-o
Cetate
Ce-n ape
Şi-n tumult
Din turnuri
Crenelate
Priveşte
De demult !

O scaldă-n arşiţi
Vara ;
O-ncinge ploaia :
Bici. . .
Trăiesc în ea
Domniţă
Şi gîrbov
Măscărici.

Din vîrf de turn
Răsună
O trîmbiţă-n
Apus
Pe un pod din tuciuri
Gheba
Îşi saltă umbra-n
Sus :
Încetul zbor de clipe
După crenel
Aici
C-un trosc de lemn
Socoate
Bătrînul măscărici.

Domniţă, e scăparea
Pe-aproape, nu-s năluci :

S-a auzit o lance
Bătînd în porţi de tuci.

1911
Bogoliubovi

literatura lumii

CONVORBIRI LITERARE
revista bilunara de literatura editata de Uniunea Scriitorilor din Republica Socialista Romania
Redactor sef : CORNELIU STEFANACHE
Redacţia : Iaşi, strada Palat nr. 1 tel. 16242, 17287. Administraţia : Bucureşti, Şoseaua Kiseleff, nr. 10, tel. 183399. Tiparul : I. P. Iaşi